Giornale di informazione teatrale - Anno III - N° 3 - Maggio 1992 - Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV - 70% - Stampato su carta riciclata

Sant arcan gelo dei Teatri XXII FEST IVAL 3-12 luglio

Lavoro d'arte comune

1992

TEATRO PER BANDE E PREDATORI SOLITARI

CONSORZIO FESTIVAL "TEATRO IN PIAZZA" COMUNI DI RIMINI, SANTARCANGELO, POGGIO BERNI, TORRIANA, VERUCCHIO, PROVINCIA DI FORLI' - CON IL CONTRIBUTO DELLA REGIONE EMILIA ROMAGNA, MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO *con la collaborazione di*

calcestruzzi spa

MAGGIOLI EDITORE

“Da decenni
noi produciamo gli strumenti
materiali e concettuali
per migliorare l’efficienza
di chi lavora...

...negli enti locali,
negli studi professionali,
nelle aziende.”

GRUPPO g^M MAGGIOLI

L'EDITORIA

MAGGIOLI EDITORE

Via del Carpino, 8/10
Santarcangelo di Romagna
Tel. 0541-626777

L'UFFICIO

MAGGIOLI OFFICE CENTER

Via Portogallo, 5
Rimini
Tel. 0541-742055

LA MODULISTICA

maggioli MODULGRAFICA

Via Emilia, 1553
Santarcangelo di Romagna
Tel. 0541-626333

L'INFORMATICA

maggioli INFORMATICA

Via Emilia, 1619
Santarcangelo di Romagna
Tel. 0541-626333

LA CONVEGNISTICA & LA FORMAZIONE

CONESPO CISEL

MaggioliPublisystem

Viale Vespucci, 12
Rimini
Tel. 0541-54123

LA CONSULENZA

MAGGIOLI PROGEA
CONSULENZA PER ORGANIZZAZIONI PUBBLICHE

Via del Carpino, 4
Santarcangelo di Romagna
Tel. 0541/626725
Via F. Brioschi, 61
Milano
Tel. 02-89512506

LA PUBBLICITÀ

PUBLITEMA

Via Ciro Menotti, 11/d
Milano
Tel. 02-76110560

Vista da lontano l'Italia appare meglio per quello che è, un piccolo paese rissoso, abbastanza ricco e molto volgare, cosparso di rovine culturali, nel quale un'attività come il teatro è a prima vista insignificante e perdente, come ogni forma di azione non-violenta. Ma il teatro è uno dei pochi mezzi per traversare il mare di volgarità in cui ci troviamo, seppure con il suo statuto ambiguo, perché la scena non può che riflettere il mondo e dunque le sue facce, soprattutto quella quotidiana fatta di competitività e sopraffazione, spettacolo e consumismo esasperato. E nessuno di noi è estraneo al mondo in cui vive; spesso i confini, anche tra spettacolo e cultura, sono invisibili. Strana situazione di un medium pacifico che fa della violenza il suo logos e che vive immerso nella brutalità dei rapporti amministrativi propri della società del business-spettacolo.

Teatro sul filo del rasoio. Rischiamo di assomigliare/essere come la figure del mondo contro cui è rivolta la nostra azione. Inevitabile. A Santarcangelo tutto ciò si rivela nel modo più scoperto.

E' troppo presto per definire in termini storici la stagione teatrale che stiamo vivendo, all'insegna dell'incertezza, con risultati non sempre logicamente conseguenti alle circostanze date: riuscite, fallimenti e prodotti di mestiere nascono nella situazione di cui s'è detto.

Possiamo garantire soltanto l'intensità del lavoro preparatorio, lo scambio intenso con le (e delle) compagnie, la qualità del processo insomma. Circa i risultati possiamo dire che del valore di molti di essi siamo certi, che senz'altro da tanto impiego di energia - fisica e mentale, creativa e politica - non può che conseguire un'esperienza interessante.

Teatro per bande (senza troppo insistere sulle formule) per scontornare la fase e l'atteggiamento positivo con cui si affrontano le difficoltà. Confronto con il nuovo teatro francese, cugini dall'estetica diversissima ma dai temi di lavoro affini. Piazza con il rap (che è coro: soggetto parlante collettivo e coreografia dionisiaca) e Leo Bassi, saggio eterno ribelle.

E tanti debutti di formazioni italiane, note e meno note o addirittura sconosciute, in una giostra di motivi culturali, politici, estetici e di motivazioni esistenziali che, al di là dell'effetto plurale, significano forse l'avvio di una nuova stagione creativa. A noi, qui a Santarcangelo, pare così. Non solo gli estremi come le realtà virtuali e i riti dei monaci tibetani dialogano fra loro, ma anche tutti gli altri che hanno scelto questo luogo per incontrare voi, gli spettatori.

Antonio Attisani

Siamo cambiati, stiamo cambiando. Le mutazioni preannunciate hanno preso corpo: Santarcangelo dei Teatri non è più solo il grande palcoscenico estivo; è diventato centro di produzione e promozione teatrale. Una piccola istituzione le cui energie sono indirizzate verso il teatro indipendente, nella diffusione del teatro nel proprio territorio, la Romagna.

La lunga storia del Festival, i bisogni che ha prodotto, ci hanno indicato il nuovo percorso che abbiamo avviato abbandonando innanzitutto la vecchia e ormai inadeguata forma istituzionale, il Consorzio, al quale va riconosciuto pieno merito per aver fatto crescere questa esperienza che oggi però ha bisogno della veste agile, meno burocratica che abbiamo assunto. Un cambiamento di forma e di sostanza per riformulare il rapporto tra gli Enti Pubblici che avevano dato vita al Consorzio, allargare l'orizzonte delle relazioni con altre esperienze e istituzioni, per promuovere e produrre teatro attraverso una attività permanente. Attività permanente che Santarcangelo dei Teatri quest'anno ha avviato “conquistandosi” la gestione di un piccolo spazio, certamente non adeguato e sufficiente per un lavoro che avrà bisogno della compartecipazione di altri enti, di altre strutture, alfine di costruire assieme un tessuto di azioni culturali continuo nel tempo. In questo nuovo contesto il Festival assume una diversa fisionomia. Non è più l'evento che si consuma in pochi giorni ma bensì il momento straordinario di verifica e confronto dell'attività svolta, un grande laboratorio. Quello che in sostanza stiamo cercando di costruire è un nuovo tipo di teatro pubblico in quanto cogliamo nelle esperienze teatrali alle quali Santarcangelo ha dato voce questa esigenza. Per questo ci sentiamo di chiedere agli spettatori, a tutti coloro che ci hanno seguiti con simpatia negli anni una partecipazione attiva e critica al Festival, ringraziandoli per la collaborazione.

M. Cristina Garattoni
Presidente Consorzio Festival
e Sindaco di Santarcangelo

S O M M A R I O

Predatori e bande	5	Scaldati	23
Delsarte	6	Scenkonst	25
Seminari	7	Teatro Ingenuo	26
:riflessi	8	Infidi Lumi	27
Perlini e Guerra	11	Reon	28
Shaman	12	Sambati	29
Radeau	13	Trebbo	31
Ballatum	14	Teatro e Natura	32
Monaci tibetani	15	Monica Francia	33
Bellezza sempre	16	Margutte	34
Tam	17	Spazio Proposta	35
Famiglia Sfuggita	18	Burattini	37
Teatro di Dioniso	19	Approfondimenti	39
C. Bruni	20	Lettera dalla Bolivia	40
Candido ‘90	21	Text français	41
Incontro con gli autori	22	Ringraziamenti	43

Direttore responsabile
Antonio Attisani

A cura di
Paola Nervi

Progetto grafico e impaginazione
Andrea Succi

Elaborazione Computer Grafica
OmniPage

Stampa
Maggioli Editore

Pubblicato da
Consorzio Festival Teatro in Piazza
47038 Santarcangelo di Romagna (FO) Italia
Contrada dei Fabbri, 15
Tel. 0541/626185
Fax 0541/620560
Aut. Trib. di Rimini n° 6/90

APT

RIMINI RICCIONE
BELLARIA-IGEA MARINA
CATTOLICA
MISANO ADRIATICO
SANTARCANGELO
VERUCCHIO

Rimini & Co.

"Educazione e intrattenimento", recita uno dei più recenti manifesti sonori del rap anglosassone. Malcom X e la pista da ballo, il profeta musulmano Farrakhan e le enormi jeep con telefonino e luci ovunque, quasi fosse una festa del santo patrono. La comunità afroamericana ha inventato la sua "stazione radio alternativa", per dirla con i Public Enemy, fatta di rime e ritmi capaci, finalmente, di parlare "chiaro". Perché per il rap è necessario utilizzare espressioni che dalle riviste patinate di costume sono scomparse da almeno un decennio. "Comunicazione", "Parola", "Impegno", tutto materiale buono al più per qualche "com'eravamo" da seconda serata televisiva. Invece, proprio mentre il millennio volge al termine, e la canzone è sempre più affare da laboratorio, gli adolescenti di tutto il mondo affidano a un mixer e due piatti messaggi di sopravvivenza e speranza, cantati nelle proprie lingue, spesso nei dialetti, consegnandoli all'ipnosi circolare della batteria elettronica. Vero linguaggio internazionale, il rap è riuscito a piegare (dimostrando grande flessibilità) la sua vocazione tecnologica ai sogni e ai desideri delle periferie urbane, diventando uno speaker, un altoparlante per tutti coloro che si sentono lontani mille miglia dai centri nevralgici dei media tradizionali. In fondo è molto semplice. Bastano un microfono, una base strumentale carpita ai tanti, straordinari e ignoti produttori giamaicani, americani o panamensi, e una certa dimestichezza con le rime. In Italia, d'altronde, la scena è nata proprio così. All'interno dei centri sociali come l'Isola nel Kantiere di Bologna (sgombrata lo scorso agosto), dove le serate "Ghetto Blasters" si trasformavano in interminabili improvvisazioni collettive, con il microfono aperto a tutti e il crollo, finalmente, di qualsiasi separazione tra l'artista e il suo pubblico. *Stop al Panico* è stato il frutto straordinario di quel caotico e rumoroso nottambulismo. Insieme a *Batti il tuo tempo*, dei romani Onda Rossa Posse (provenienti da analoghe situazioni antagoniste), è stato il primo pezzo di plastica a documentare il rap italiano. Italia Posse All Stars era la sigla scelta dal gruppo. Dove "posse", espressione mediata dallo slang giamaicano, indica una ennesima "rivoluzione" nel modo di concepire il mercato musicale. Finiti i tempi del gruppo dalla struttura e dai ruoli definiti, la posse è un gruppo aperto: ragazzi che si riuniscono intorno a un suono, un club, un centro sociale (l'Isola nel Kantiere), una radio, e che possono alternarsi sul palco, secondo un agire collettivo che ha definitivamente scacciato la figura monomaniacale della rock star. La posse valorizza e propone i suoi talenti. Come Papa Ricky, per esempio, salentino trapiantato a Bologna, una delle voci di Isola Posse All Stars, ma anche l'interprete della più struggente versione di *O sole mio* mai arrivata sulla pista da ballo. Dialetto napoletano e leccese insieme, in un susseguirsi incontrastato di espressioni dialettali, gergo giovanile, linguaggio della strada e guerra dichiarata all'intolleranza. Un grande classico che diventa l'occasione per raccontare una società ideale, basata sul rispetto (altra parola chiave dell'*hip hop*) per le culture diverse. Così i mondi sonori collidono e la tecnologia esasperata dei campionatori (veri "ladri" di suoni) riesce a far convivere l'ossessione circolare di un basso caraibico con il fascino della tamorra, il grande tamburo protagonista delle cerimonie del tarantismo. Il rap, insomma, è un gigantesco *cut up* (come direbbe William Burroughs), dove le citazioni si rincorrono e la catalogazione di "mondi lontanissimi" lo rende la forma più credibile (e consumabile) di *world music*. Vagheggiando quell'utopia che recitava "la musica è di tutti!", e che giustificava scoperte di chitarre *funky* di un ventennio fa, battute di Totò, spezzoni di monologhi di Dario Fo, a far da contrappunto a un distorsore heavy metal e a un tam tam africano. Tutto assemblato come se fosse tornata l'epopea anarchica del punk, con quell'urlo "Potete Farlo Anche Voi", che annunciava ininterrotte stagioni di autoproduzioni musicali e di indipendenza discografica. Le posse di Santarcangelo sono tutto questo, la comunicazione, la musica che diventa materia manipolabile con un computer e due piatti, oltre che con una buona dose di creatività. Qualcuno, specie nei piani alti delle case discografiche, pensa che l'*hip hop* possa divenire la canzone d'autore e di protesta contemporanea. Ma se venisse meno la *street credibility*, la credibilità che solo la strada può garantire, si esaurirebbe nel breve volgere di qualche compilation. Combinando invece antagonismo, marginalità e intrattenimento, il rap italiano può finalmente colpire al cuore l'immaginario degli adolescenti.

Il progetto Century Vox prevede *jam* notturne, dove i padroni di casa (gruppi di una certa notorietà) offrono il microfono e il palco agli emergenti provenienti da ogni angolo della penisola. Confondendo i dialetti e gli idiomi musicali, in torride "improvvisazioni sociali" capaci di far ballare (e pensare) il grande popolo del Festival.

Pierfrancesco Pacoda

PIAZZA GANGANELLI
ore 21.30

Potere alle posse

3 luglio
Devastatin' Posse (Torino)
99 Posse (Napoli)

5 luglio
Sa Razza (Iglesias)
Fuckin'Camels 'n Effect
(Bologna)

8 luglio
Isola Posse Sound System
(Bologna)

10 luglio
OTR Posse (Varese)
Isola Posse All Stars
(Bologna)

12 luglio
Sud Sound System (Lecce)

PREDATOR BANDE

1952 - 1992
celebrazione dei quarant'anni di

LEO BASSI

PIAZZA GANGANELLI
ore 21. 30

4 luglio
Il pubblico come amici da stupire

7 luglio
L'ascolto dei vecchi popoli
(ovvero come impregnarsi della vitalità degli Indiani d'America, degli Aborigeni d'Australia, dei Lapponi di Scandinavia e di altri vecchi popoli d'Africa e Asia prima che scompaiano)

9 luglio
L'impatto degli eventi che risvegliano gli istinti
(memorie dal lavoro nelle discoteche)

11 luglio
Il racconto

Non sarebbe stato giusto confinare la presenza ribelle di Leo Bassi alla stagione del teatro di strada, benché il abbia conosciuto dei momenti felicissimi. Leo è capace di cambiare senza tradire, di continuare a essere comico e provocatore, entarteiner e comiziante anche in una situazione radicalmente cambiata. E lo dimostra a Santarcangelo. Offrendoci un assaggio dei suoi prossimi quarant'anni di teatro.

Non ho mai considerato il teatro come un mestiere colto e quindi ho sempre disdegnato il prestigio e la sicurezza che un posto nell'*establishment* culturale conferma no a colui che lo sa conquistare. D'altro canto non mi sono nemmeno mai identificato con l'idea di un teatro esclusivamente popolare fatto di intrattenimento, e il mio scarso interesse per la televisione, veicolo ideale per quel genere, ne è una conseguenza.

Ma allora, dove sono e per chi lavoro?

Devo ammettere di non essere ancora guarito dalla convinzione intima che esista un momento teatrale così essenziale, intenso e vitale da poter toccare qualsiasi persona, a prescindere dalla sua estrazione.

Non solo. Credo sinceramente che la forza potenziale del teatro sia tale da poter arrivare un giorno a cambiare la realtà che ci circonda.

Atto di fede di un povero illuso, o parole premonitrici di un "soon-to-be-discovered" genio? I miei quattro spettacoli in piazza saranno l'occasione per rispondere a questa domanda.

Leo Bassi in piazza! Già! Un titolo che segna tutta un'epoca del Festival di Santarcangelo... Ebbene, non solo non ho paura di apparire datato rimanendo fedele all'immagine di me stesso (anzi, sono piuttosto orgoglioso di essere considerato, in Italia, "l'ultimo dei Mohicani"), ma anzi l'unicità in cui mi ritrovo oggi, mi permette finalmente di far capire le mie vere motivazioni senza correre il rischio di essere confuso, come nel passato, con cose con le quali non c'entro. Per esempio, quando ho cominciato a lavorare in piazza (nella seconda metà degli anni Settanta) non mi sono sentito, come tanti, alla "ricerca delle mie radici"... Ero appena uscito da una tradizione circense lunga cinque generazioni, e non ne potevo più delle mie "radici"!

Non mi sono appartenute nemmeno le stagioni di spettacoli-popolari- impegnati-di-sinistra; sono sempre stato un seguace di Adam Smith (tutto il vecchio mondo del circo lo era, senza saperlo) e la mia lettura politica preferita era e rimane "The Economist".

La ragione per essere in piazza veniva da una sola cosa: l'orgoglio. Volevo dimostrare al mondo che potevo affrontare di petto la realtà, senza alcuna protezione, e far nascere la magia del teatro unicamente dalla mia bravura. Ammetto che questa affermazione raggiunge vette di presunzione notevoli, ma è troppo vera per essere tenuta nascosta. C'è di più: sono rimasto tale e quale. Anzi, sono ancora peggio. Lancio ormai le mie sfide istrioniche nei luoghi più disparati. Dal caos delle megadiscoteche alla raffinatezza di un teatro all'italiana, dalla folla di uno stadio alla vivacità di un mercato uzbeco.

Per me ogni spazio ha un suo interesse, una sua problematica. Credo di essere mosso dallo stesso impulso che spinge un alpinista a cercare continuamente nuove montagne da scalare. La mia vita è una perpetua rincorsa.

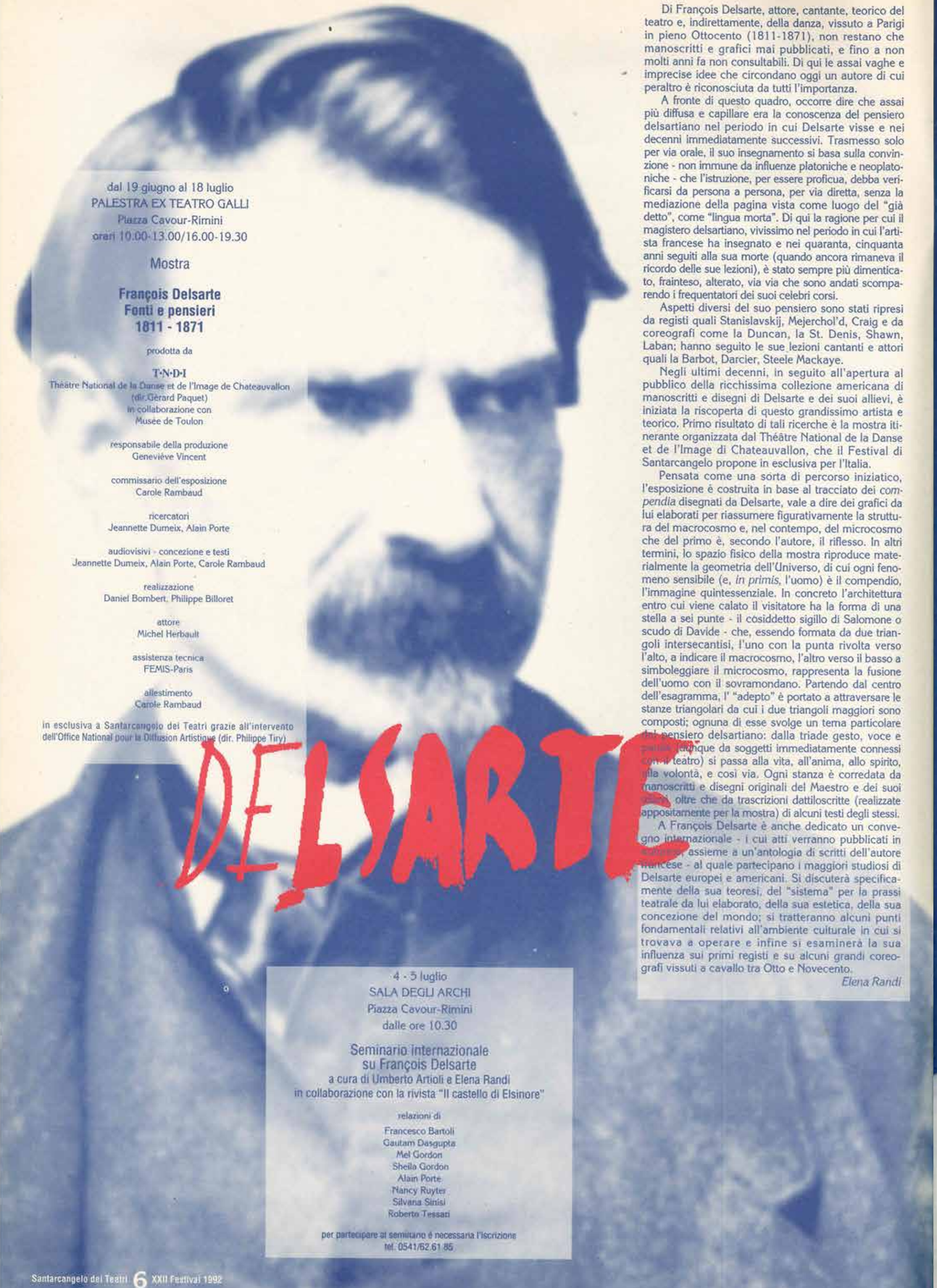
ALT ! Facciamo una pausa.

Quest'anno, come si sa, il mondo celebra grandi ricorrenze storiche tra le quali il mio quarantesimo compleanno... E' un momento importante per un uomo, l'ora dei primi bilanci.

La mia presenza a Santarcangelo è, soprattutto, un momento per fare il punto sulla mia vita, davanti agli amici e colleghi, prima di ripartire, solitario, per i prossimi quarant'anni.

Dedico ognuna delle serate a un aspetto di ciò che mi sta a cuore oggi.

Leo Bassi



dal 19 giugno al 18 luglio
PALESTRA EX TEATRO GALLI
Piazza Cavour-Rimini
orari 10.00-13.00/16.00-19.30

Mostra

François Delsarte
Fonti e pensieri
1811 - 1871

prodotta da

T·N·D·I
Théâtre National de la Danse et de l'Image de Chateauvallon
(dir. Gérard Paquet)
in collaborazione con
Musée de Toulon

responsabile della produzione
Geneviève Vincent

commissario dell'esposizione
Carole Rambaud

ricercatori
Jeannette Dumeix, Alain Porte

audiovisivi - concezione e testi
Jeannette Dumeix, Alain Porte, Carole Rambaud

realizzazione
Daniel Bombert, Philippe Billoret

attore
Michel Herbault

assistenza tecnica
FEMIS-Paris

allestimento
Carole Rambaud

in esclusiva a Santarcangelo dei Teatri grazie all'intervento dell'Office National pour la Diffusion Artistique (dir. Philippe Tiry)

Di François Delsarte, attore, cantante, teorico del teatro e, indirettamente, della danza, vissuto a Parigi in pieno Ottocento (1811-1871), non restano che manoscritti e grafici mai pubblicati, e fino a non molti anni fa non consultabili. Di qui le assai vaghe e imprecise idee che circondano oggi un autore di cui peraltro è riconosciuta da tutti l'importanza.

A fronte di questo quadro, occorre dire che assai più diffusa e capillare era la conoscenza del pensiero delsartiano nel periodo in cui Delsarte visse e nei decenni immediatamente successivi. Trasmesso solo per via orale, il suo insegnamento si basa sulla convinzione - non immune da influenze platoniche e neoplatoniche - che l'istruzione, per essere proficua, debba verificarsi da persona a persona, per via diretta, senza la mediazione della pagina vista come luogo del "già detto", come "lingua morta". Di qui la ragione per cui il magistero delsartiano, vivissimo nel periodo in cui l'artista francese ha insegnato e nei quaranta, cinquanta anni seguiti alla sua morte (quando ancora rimaneva il ricordo delle sue lezioni), è stato sempre più dimenticato, frainteso, alterato, via via che sono andati scomparendo i frequentatori dei suoi celebri corsi.

Aspetti diversi del suo pensiero sono stati ripresi da registi quali Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig e da coreografi come la Duncan, la St. Denis, Shawn, Laban; hanno seguito le sue lezioni cantanti e attori quali la Barbot, Darcier, Steele Mackaye.

Negli ultimi decenni, in seguito all'apertura al pubblico della ricchissima collezione americana di manoscritti e disegni di Delsarte e dei suoi allievi, è iniziata la riscoperta di questo grandissimo artista e teorico. Primo risultato di tali ricerche è la mostra itinerante organizzata dal Théâtre National de la Danse et de l'Image di Chateauvallon, che il Festival di Santarcangelo propone in esclusiva per l'Italia.

Pensata come una sorta di percorso iniziatico, l'esposizione è costruita in base al tracciato dei *compendia* disegnati da Delsarte, vale a dire dei grafici da lui elaborati per riassumere figurativamente la struttura del macrocosmo e, nel contempo, del microcosmo che del primo è, secondo l'autore, il riflesso. In altri termini, lo spazio fisico della mostra riproduce materialmente la geometria dell'Universo, di cui ogni fenomeno sensibile (e, *in primis*, l'uomo) è il compendio, l'immagine quintessenziale. In concreto l'architettura entro cui viene calato il visitatore ha la forma di una stella a sei punte - il cosiddetto sigillo di Salomone o scudo di Davide - che, essendo formata da due triangoli intersecantisi, l'uno con la punta rivolta verso l'alto, a indicare il macrocosmo, l'altro verso il basso a simboleggiare il microcosmo, rappresenta la fusione dell'uomo con il sovramondano. Partendo dal centro dell'esagramma, l' "adepto" è portato a attraversare le stanze triangolari da cui i due triangoli maggiori sono composti; ognuna di esse svolge un tema particolare del pensiero delsartiano: dalla triade gesto, voce e parola (tecniche da soggetti immediatamente connessi con il teatro) si passa alla vita, all'anima, allo spirito, alla volontà, e così via. Ogni stanza è corredata da manoscritti e disegni originali del Maestro e dei suoi allievi, oltre che da trascrizioni dattiloscritte (realizzate appositamente per la mostra) di alcuni testi degli stessi.

A François Delsarte è anche dedicato un convegno internazionale - i cui atti verranno pubblicati in volume, assieme a un'antologia di scritti dell'autore francese - al quale partecipano i maggiori studiosi di Delsarte europei e americani. Si discuterà specificamente della sua teoresi, del "sistema" per la prassi teatrale da lui elaborato, della sua estetica, della sua concezione del mondo; si tratteranno alcuni punti fondamentali relativi all'ambiente culturale in cui si trovava a operare e infine si esaminerà la sua influenza sui primi registi e su alcuni grandi coreografi vissuti a cavallo tra Otto e Novecento.

Elena Randi

DELSARTE

4 - 5 luglio
SALA DEGLI ARCHI
Piazza Cavour-Rimini
dalle ore 10.30

Seminario internazionale
su François Delsarte
a cura di Umberto Artioli e Elena Randi
in collaborazione con la rivista "Il castello di Elsinore"

relazioni di
Francesco Bartoli
Gautam Dasgupta
Mel Gordon
Sheila Gordon
Alain Porte
Nancy Ruyter
Silvana Sinisi
Roberto Tessari

per partecipare al seminario è necessaria l'iscrizione
tel. 0541/62.61.85

7-8-9 luglio
SALA VIA A. COSTA
dalle ore 10.30

Seminario

Teatro finale

in collaborazione con
la rivista "Il castello di Elsinore"

E' "moderno", secondo gli studiosi, quel teatro che dall'ultimo quarto del secolo scorso si caratterizza per l'affermazione della regia, per la separazione tra spettacolo commerciale e scena della ricerca e per l'intervento sistematico dei pubblici poteri. Tra le numerose conseguenze di queste innovazioni bisogna ricordare almeno i cambiamenti riguardanti il lavoro (d'arte) comune, la responsabilità dell'attore, i rapporti tra la scena e le altre arti.

In questo secolo la modernità del teatro si è sviluppata in molte forme, anche a seconda dei singoli contesti culturali. Oggi, nello stato confusionale, anche teorico, in cui ci troviamo almeno una cosa è chiara: siamo giunti alla fine di quella fase, le categorie del moderno sono in crisi, non c'è restaurazione possibile, occorre trovare nuove strade. I rapporti tra teatro e poteri si segnalano per il livello di inquinamento e al tempo stesso per il contrasto irreversibile, mentre dobbiamo constatare che il ruolo del regista rispetto alla drammaturgia da una parte e agli attori dall'altra non funziona come una volta e non si riescono a definire le rispettive peculiarità del commercio e della ricerca. C'è una grande confusione, alla fine del teatro moderno. Però nell'esperienza di qualche teatro o compagnia si prefigurano modi diversi di funzionamento, magari per necessità e senza sufficiente consapevolezza. Non si intravvede cosa sarà, né si possono azzardare profezie.

Ma possiamo cercare di attivare la memoria e il confronto, per giungere almeno a una consapevolezza del presente come storia; e per fare questo occorre fare in modo che si incontrino sullo stesso terreno mestieri e discipline che assurdamente comunicano poco tra loro, come la scena e l'insegnamento. Ecco perciò un tentativo di ricognizione storica e analisi del presente allo stesso tempo. E' soltanto un'occasione iniziale, si spera, un piccolo contributo riguardante sia il metodo che il merito.

I temi:
1) Risorse e censure. Il teatro e i poteri
2) Le scritture e la scena
3) Il regista e gli altri
4) L'attore e gli altri
5) La scena e le altre arti

Per ogni sessione del seminario è prevista la presenza di una coppia di relatori formata da uno studioso e da un uomo della scena che avranno il compito di preparare le relazioni introduttive, di invitare gli interlocutori e di redigere le conclusioni.

Il programma dettagliato dei lavori sarà reso noto all'inizio del festival.

Gli atti del seminario saranno raccolti in un volume.

3 luglio
SALA POLIVALENTE
ore 16.30

Teatro/Carcere

Assassino, speranza delle donn
di Mario Tuti (proiezione video)

con
gli attori di Teatro/Carcere
e
Letizia Matteucci nel ruolo della donna

scenografia
Giulio Greco

regia video
Alberto Masoni

regia
Andrea Mancini

produzione
Terzostudio, Teatro Carcere,
Santarcangelo dei Teatri

con la collaborazione della Casa Circondariale di Livorno, Comune di Livorno e Compagnia Pravda

Pollicino
intervento teatrale
realizzato dal gruppo detenuti del Carcere di San Vittore di Milano

approfondimento a pagina 40

10 luglio
SALA VIA A. COSTA
ore 15.30

Potere alle posse

intervengono
Alberto Piccinini (Il Manifesto)
Alba Solaro (L'Unità)
Paolo Ferrari (Rockerilla, Torino Posse)
Alberto Campo (Rockerilla, Stereonotte)
DJ 'R' (Century Vox Records)
Speaker DeeMo (Isola Posse All Stars)

coordina
Pier Francesco Pacoda

3-12 luglio
INFORMAGIOVANI
ore 9.00-13.00
16.00-20.00

Spazio video

Le compagnie presenti al Festival hanno fornito tutti i materiali video disponibili sulla loro attività. Gli spettatori potranno consultarli liberamente scegliendoli dal catalogo e disponendo di una decina di videolettori.

SEMINARI

11 luglio
INFORMAGIOVANI
ore 10. 30

Il gioco della comunicazione
proposta di un laboratorio sperimentale permanente sull'interazione

Introduzione a cura della cooperativa Shake-Decoder
Katy Huffmann, "Retrospettiva storica sull'arte interattiva"
Peter Glaser, "La pratica poetica nell'esperienza interattiva dell'electronic caffee"
Mike Hentz, "Progetto di una TV interattiva"

La comunicazione è un gioco alla base dei rapporti umani, fatto di continui feedbak, rimandi reciproci, nascondimenti, improvvise intuizioni e empatie. In realtà la versione data dai grandi media del "gioco della comunicazione" semplifica, azzerandone tutte le specificità, la ricchezza del vissuto comunicativo quotidiano. Al contempo il media elettronico ha per certi versi alterato in misura profonda il reticolo comportamentale umano. Ne ha amplificato e esteso la corporeità, modificandone irreversibilmente le caratteristiche. Voler ritornare al "puro corpo" appare quindi una nostalgica chimera; l'unica strada percorribile sembra essere quella della nuova carne elettronica e con essa l'individuazione delle sue possibilità.

Anche il teatro, espressione della grande scoperta dell'epoca della scrittura fonetica, soffre di questa crisi del "moderno" e necessita di radicali trasformazioni per continuare a rappresentare e interpretare il reale nelle sue più varie articolazioni.

L'interattività, intesa come progetto che distrugge definitivamente tutte le barriere autoritarie esistenti tra medium e pubblico, tra attore e spettatore, si configura perciò come l'unica scommessa adeguata all'epoca della rivoluzione elettronica.

Consci della complessità che quest'ordine di problemi comporta, un gruppo di operatori e/o artisti della comunicazione ha deciso di affrontarne i vari aspetti, sia dal punto di vista teorico che più concretamente pratico. In questo senso si propone la costituzione di un "Laboratorio permanente sul tema dell'interazione" che approfondisca, seppure in modo graduale, tutti i temi in questione. In questo progetto verranno coinvolte situazioni di ricerca che già hanno posto come tema centrale il problema dell'interazione, visto non solo come fatto tecnico e specialistico, ma anche come disponibilità a "mettersi in discussione", unendo saperi e energie e socializzando conoscenze. La consapevolezza della necessità di un lavoro sperimentale di questo tipo è nata anche a seguito dell'esperienza elaborata negli anni passati al Festival di Santarcangelo dalla cooperativa Shake-Decoder, che con il progetto "Tutta la tecnologia al popolo" aveva inteso concretizzare la possibilità di far interagire la gente, usando peraltro tecnologie a basso costo e di facile reperibilità, e fornendo nei fatti una prima alfabetizzazione generale. Alla stessa direzione mirava il progetto "Teleracconto", dimostrando la possibilità di creare un livello comunicativo moderno e di alto livello con una strumentazione tecnologicamente avanzata e economica al tempo stesso. Inoltre i rapporti con Van Gogh TV di Amburgo, già presente con un seminario alla scorsa edizione del Festival, e la sua esperienza di TV interattiva, sono serviti come elemento di catalizzazione e di fresca spinta propulsiva per determinare il contatto e la collaborazione a un lavoro comune tra gruppi diversi.

Il laboratorio ha come obiettivo di presentare i risultati parziali del cammino della ricerca attraverso eventi pubblici che [illegible] nella prossima edizione del Festival, ma [illegible] altri momenti di verifica in diversi [illegible]

Al lavoro preparatorio hanno partecipato i seguenti [illegible] Shake-Decoder, Correnti Magnetiche, [illegible] Progetto Teleracconto, Giovanotti Mondani [illegible] Studi Entropia, Studio Azzurro, Cybercore, I-Tex e RAM Connection. Le adesioni al progetto e alle sue [illegible] preliminari e evolutive sono comunque aperte a tutti coloro che lo desiderano.

10-11-12 luglio
INFORMAGIOVANI

Piazza virtuale

E' attivata all'Informagiovani una "sala interattiva" che permette di collegarsi via telefono, fax e modem alle trasmissioni della TV interattiva "Piazza virtuale" dei Van Gogh TV, che trasmette da Kassel via satellite. Ci sono inoltre due installazioni interattive di Giacomo Verde e Sabine Reiff su Amiga 3000 e un CD TV della Commodore a disposizione del pubblico.

I collegamenti con "Piazza virtuale" sono possibili dalle 11.00 alle 12.00 e dalle 24.00 alle 7.00.

Graziano Spinosi *Genio della guerra* 1991

:riflessi

classe 1925, nato in un piccolo paese dell'appennino. mio padre faceva il falegname, era emigrato in america subito dopo l'omicidio di matteotti ma quando fu che dopo trenta giorni di nave si ritrovò a ellis island la nostalgia delle sue montagne lo fece piangere e tornò indietro. così, socialista convinto e fedele, il mio padre ignorante prese a bagnare la sua grossa mano nell'acqua santa. poi arrivò la guerra, ci cacciarono dalla nostra casa arroccata in un quartiere che ancora oggi chiamano la mantella. in camera mia i tedeschi istallarono la radio. erano gentili tutto sommato, avevano sempre fame, e allora mia madre, cuoca eccellente alla maniera di quegli anni, sfornava tagliatelle a non finire. poi venne il giorno in cui la classe del '25 fu chiamata alle armi. io non volevo partire, avevo una paura fottuta di ritrovarmi a combattere in nome della patria. mi nascosero a micigliano, nella casa in cui tutti eravamo sfollati, poi, per far bene, qualcuno mi aiutò a entrare nei carabinieri. fu perché non riuscivo a stare nascosto tutto il giorno che uscivo sempre, risalivo il fiume fra le montagne assieme agli amici, poco vino, una sigaretta e il sogno di un tempo futuro ricco di sfavillanti promesse. ma una sera ci beccarono i tedeschi, eravamo su un ponte, il ponte della mantella, e spararono, spararono. mi scoprii per terra con un ginocchio spappolato, in poco tempo mi ritrovai carabiniere, pronto anch'io, come il padre falegname scappato da ellis island, a immergere la mia grossa mano nell'acqua santa. certo non sono stato né partigiano né fascista e della patria sono stato un fratello più che un figlio. fratello di italia, figlio di paese. un fratello distante anche dopo, con gli anni a venire, gli anni del benessere, dell'impiego, della moglie ricca e della seicento becco d'oca, gli anni della moda americana, della ford taunus con la coda. e mentre il tempo passava non mi sfiorava neppure l'idea di un padre, barba lunga e fronte asciutta, devoto a una fede socialista di cui non capivo il senso e il come. il suo patto con l'acqua santa l'aveva ridotto a un rito parolaio che comunicava poco o niente. lo capii quando io, classe 1925, mi ritrovai la moglie ricca, i terreni, le bestie, il ruolo di padrone contadino che su alla mantella non sapevo manco cosa fosse. e il mio patto con l'acqua santa si fece assoluto, irrinunciabile, inviolabile. quante volte in quegli anni ho sentito parlare di comunismo, di potere a chi lavora. poi le vacche hanno smesso di ingrassare, i contadini sono diventati salariati, i campi non hanno più avuto terra soda. oggi su quella terra non ci abita più nessuno, quella terra piena, esposta al sole gelido dei giorni che se ne vanno. di tanto in tanto ci passano le macchine, quelle che raccolgono grano e profumo di un passato finito nella storia. e con le macchine ingorde arrivò anche la parola rivoluzione, e con il contadino che andava via cominciò a spuntare all'orizzonte di quella terra lo stesso volto dal nome alto di operaio. il successo della massa. solo che io cosa volesse dire socialismo, cosa volesse dire marx lo capivo sempre meno. e intanto il mio legame con l'acqua santa superava la mia grossa mano, entrava nel sangue, confondeva pensieri e parole, opere e omissioni. della mia montagna, abitata in tempi lontani dagli amici di germania, sentii ancora parlare quando si disse che il cadavere di moro era nascosto lassù. era morto di terrorismo, di anni di piombo. mi chiesi allora per la prima volta come si fa a morire. come si fa a morire di anni di piombo. i miei anni di piombo lo erano sempre stati, come mai moro non era riuscito a viverli. poi capii. la mia classe 1925 era nata con qualche idea malsana sulla testa, era passata per una guerra, si era scontrata con la rivoluzione di cartone degli operai con la faccia di contadini salariati. e io ci capivo in fondo sempre meno. e votavo secondo quel mio patto con l'acqua santa, e mi facevo amici quelli che al momento giusto ti fanno un favore, il favore di farti dormire se sei stanco, di farti pensare se è da troppo tempo che non lo fai, di farti sorridere se ogni tanto vuoi cambiare espressione.

oggi quelli come me, classe 1925, andati in pensione dagli anni di piombo, non hanno bisogno di favori per pensare, possono farlo finché vogliono. e proprio adesso, adesso che la mia mano non ha più bisogno di immergersi nell'acqua santa, sento che io, classe 1925, nato e cresciuto in quel della mantella, mi sento artefice di una piccola rivoluzione. siamo una massa di individualisti. detto questo eccoci qua, *oplà. noi viviamo.*

1992, giuseppe garibaldi

dal 3 al 12 (6 riposo)
SFERISTERIO
ore 21.00

:riflessi
SOCIETA' DI PENSIERI

oplà. noi viviamo
fratelli di massa pensando ernst toller

dalle idee di :riflessi

con il lavoro di
patrizia bernardi, iris faigle,
alessandra carloni, alessandra gruppioni,
alessia olivieri, alfredo putignano, antonella scardovi,
barbara pulliero, chiara chiarini,
chiara vicari, cinzia fabbri, cleta raspadori,
cristina kovacs, daniela cotti, emanuela pierucci,
eriberto rosano, fabio michelini, fabrizio riva,
franco fantini, gabriella verdi, luca nunziata,
marc richman, massimo bertocchi,
matteo nicolini, maurizio lupinelli, monica nicoli,
monica saccomandi, roberta occhi,
rocco bernasconi,
serena martelli, sokol ceci, stefania gelli

e con
papa ricky

grafica e fotografie
filippo partesotti

organizzazione
paola contento

unificazione dei fratelli di massa
patrizia bernardi, iris faigle

aiuto ai fratelli di massa
angela giunta

spielleiter
adriatico

produzione
Santarcangelo dei Teatri

grazie ai pensieri di
alessandro robecchi, arcangela gabriella secondi,
centro studio teatro bologna, century vox,
diego scudieri, laurent dupont,
lega italiana per la lotta contro l'aids,
paola nervi, pelizza da volpedo,
pierfrancesco pacoda,
rainer werner fassbinder,
roberto giallo, silvia bartolini,
passato e presente dagli occhi azzurri,
stefano casi, stefano meldolesi, stefano tomassini

oplà. noi viviamo
è dedicato al fratello a. contagiato dal rischio

Con questa nuova compagnia Santarcangelo ha condiviso una stagione di lavoro comune. Intenso. Per noi tutti è stata un'esperienza umana e professionale di grande importanza che ora, dopo i due lavori dedicati a B. M. Koltès, giunge alla prova più difficile. Con questa grande tragicommedia sul tempo disperato e sui percorsi di fuga.

Il maggiore investimento di Santarcangelo è un progetto a cui nessun altro avrebbe dato credito. Per noi era semplicemente giusto, doveroso.

Il senso teatrale dell'evento è quello di riprendere la storia al punto in cui l'hanno lasciata i nostri padri. oplà è idealmente e polemicamente dedicato a noi italiani di oggi, che siamo una massa di individualisti.

:riflessi
presenta
società di pensieri
trimestrale diretto da stefano casi

Ho bisogno di un luogo che del teatro mi presenti la necessità. Conosco l'azione del teatro, il suo progredire, i suoi sensi multiformi, le idee e le opinioni. Quello che oggi ho bisogno di recuperare è però la sua necessità. Per questo c'è una piccola stanza, nella mia casa, dove sto cercando di mettere ordine: non per imporre uno schema ma per capirne i significati.

"società di pensieri" è questo luogo necessario che mi può aiutare a spiegare il teatro. E' una rivista trimestrale pubblicata da :riflessi e parla della necessità. E siccome una cosa non può spiegare se stessa a partire da sé, ecco che questa rivista teatrale accoglie i pensieri che provengono da territori dell'intelligenza e della generosità anche lontani dal teatro. Ogni tre mesi compagni di viaggio più o meno occasionali mi aiutano a capire cos'è quel bisogno che sento di teatro, quel bisogno che spesso faccio fatica a collegare a una realtà sempre più vortice di azioni o sempre più pulviscolo di opinioni. Ho bisogno di pensieri.

Ogni numero di "società di pensieri" è dedicato a qualcuno che ha sentito la necessità di esprimersi attraverso il teatro. Ogni numero si apre al confronto fra diverse persone su tre argomenti che quel qualcuno suggerisce. Nel primo numero, dedicato a Bernard-Marie Koltès, i pensieri sono andati all'idea di straniero, di sradicamento, di "selvaggi metropolitani". Nel secondo numero, Ernst Toller suggerisce pensieri di rivoluzioni, di impegno, di macchine del tempo. La struttura di questa rivista - spiegata così - è molto semplice, come il teatro. Ma mi ci vorrà ancora un po' di tempo per capire (se mai ci arriverò) la necessità di questa rivista. Come la necessità del teatro.

Stefano Casi

DAL 3 AL 12
PESCHERIA

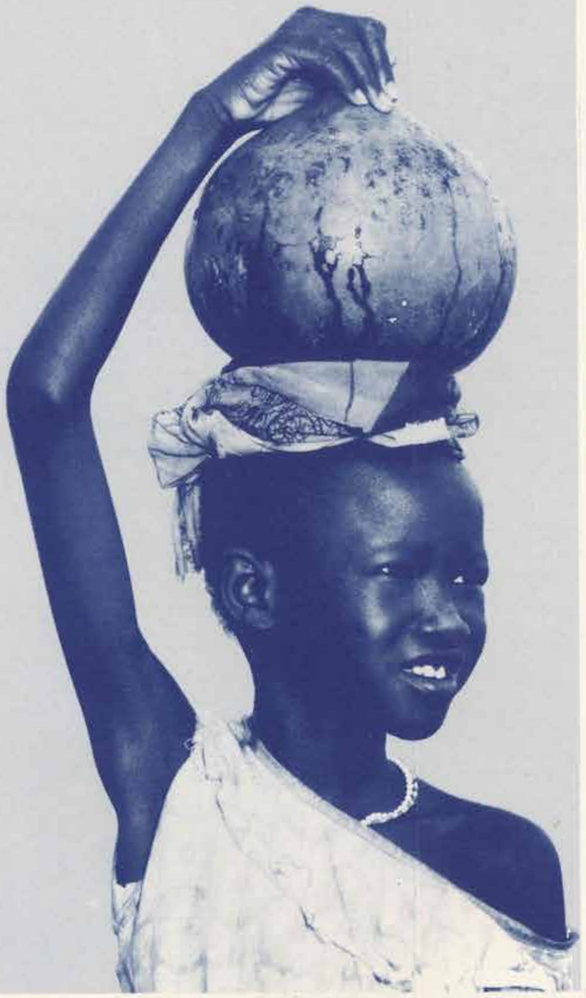
:riflessi
presenta
l'incendiario
mostra fotografica di filippo partesotti

le immagini in mostra al mercato del pesce di santarcangelo sono state prodotte per il dittico *idee per koltès* e per lo spettacolo *oplà. noi viviamo* di :riflessi, come ricerca per uno scambio tra immagine e teatro che andasse oltre la semplice descrizione degli spettacoli. non si tratta dunque di foto di scena, volutamente non c'è il fotografo che si aggira sul palcoscenico e propone allo spettatore nuovi punti di vista, particolari ravvicinati, momenti rubati dietro le quinte. sono immagini che anziché raccontare lo spettacolo si propongono esse stesse come un racconto diventando spettacolari, teatrali, drammatiche all'interno di uno specifico visuale, realizzate quindi da un *image-maker* e non da un uomo di teatro. sono immagini di posa, recitate, e i migliori modelli sono gli attori. inoltre raggiungono un formalismo complesso nell'essere stracciate, bruciate, deformate, su carta, su plastica, addirittura su tela. così lo scatto fotografico diventa solo un punto di partenza. sono immagini che per essere "dramma" soltanto visivo si sono fermate, hanno rinunciato al tempo, fondamento del teatro.

Dalla parte dei bambini

Dal 1946, l'UNICEF opera in tutto il mondo dalla parte dei bambini per garantire il loro diritto alla crescita e all'avvenire. Insieme ai suoi sostenitori, l'UNICEF intende ridurre la distanza che separa i Paesi in via di sviluppo dai Paesi più avanzati, come il nostro, creando una solidarietà internazionale che renda possibile una crescita comune di tutto il mondo. Obiettivi del 2000 sono la riduzione della mortalità, della malnutrizione, infantile, dell'analfabetismo; l'accesso universale all'acqua potabile, ai servizi sanitari ed igienici.

Con il Vostro aiuto potremo assicurare un futuro migliore a tutti i bambini del mondo. c/c postale 745000 intestato a Comitato Italiano per l'Unicef.



COMITATO ● ITALIANO
unicef

Fondo delle Nazioni Unite per l'infanzia
Via I. Nievo, 61 - 00153 Roma
Telefono (06) 5899046 (4 linee con r.a.)
Fax (06) 5899334 - Telex n. 625855
Conto Corrente postale n. 745000

Rico e la Zaira, i due sposi ottantenni protagonisti del poema in dieci brevi capitoli o lasse di Tonino Guerra *Il viaggio*, «un dè d'utòubar i s'è mèss a caminè te fiom èulta i sentir ad sabia...», un giorno d'ottobre si sono messi a camminare nel fiume lungo i sentieri di sabbia.

Vogliono festeggiare la loro lunga unione con un viaggio di nozze da sempre rimandato andando a vedere quel mare che non hanno mai visto, loro che abitano a Petrella Guidi, un paese di poche case sull'Appennino a appena trenta chilometri in linea d'aria dalla costa adriatica.

Il mare finiranno tuttavia per non vederlo, avvolti a due passi dall'acqua, sulla spiaggia dove li ha lasciati una sorta di Caronte carrettiere, da una nebbia fittissima «ch' la cruveva iniquèl», che copriva tutto.Ma scendendo lungo il corso del Marecchia fino alla foce avranno fatto, forse per l'ultima volta prima di morire, in quella loro paesana "discesa all'Ade" molte altre esperienze, compreso un personale, conclusivo "amarcord".

Da questa traccia narrativa, da questo percorso tipico di un *road movie*, Memè Perlini ha pensato di trarre uno spettacolo itinerante con partenza in corriera da Pennabilli, il paese dell'entroterra non lontano da Petrella Guidi dove da qualche anno abita Tonino Guerra. «Il mio viaggio teatrale - dice Perlini - dovrebbe svolgersi seguendo i due attori che interpretano Rico e la Zaira nell'arco della giornata, come una vera e propria gita attraverso i luoghi e gli incontri o le apparizioni, i "mirècal", i miracoli suggeriti dal libro».

Intanto, in attesa di realizzare il progetto per questa edizione o la prossima del festival, è già andato a fare dei sopralluoghi lungo il Marecchia per scegliere le "stazioni" del viaggio. Ha ritrovato, per esempio, il polveroso mulino dove Rico un giorno lontano ha visto arrivare una nuvola di farfalle bianche che si sono posate sugli uomini infarinati trasformandoli in "bumbozz ad zèss", bambocci di gesso. O la chiesetta abbandonata con le pareti coperte di scritte sconce e con l'affresco mutilato dall'incuria e dal tempo della "madonna offesa" dove Zaira, mentre Rico dorme con il sigaro ancora acceso in bocca, confessa a un curioso prete che ha trasformato la facciata in un grande nido per gli uccelli il suo unico peccato d'adulterio avvenuto quarant'anni prima con un suonatore ambulante di violino, forse uno zingaro piovuto lì per la fiera di S. Antonio. Aggiunge Perlini: «Nel mio *Otello* di tanti anni fa per la Biennale di Venezia avevo fatto raccontare la storia del Moro in dialetto romagnolo da Nerina Montagnani: una Desdemona ottantenne che favoleggiava in un'aia contadina del suo amore a prima vista per un guerriero, un grande capitano nero che probabilmente sarà stato un "vu cumprà" dell'epoca di passaggio per quelle campagne...».

Ancora ricordi di altri spettacoli all'aperto che si intrecciano con la *recherche* a piedi di Rico e Zaira: «quel capannone coperto di plastica, una serra estiva per la coltivazione di pomodori,dove scoprono i resti di una grande tavolata nuziale potrebbe trasformarsi, come nel mio *Paesaggio n° 5* sulle colline di Chieri, nella cerimonia di un pranzo di nozze piccolo borghesi apparecchiato per gli attori e gli spettatori». Vini e cibi tipici con i loro profumi rassicuranti, piadine e sangiovese mescolati agli odori della campagna, non mancheranno comunque lungo tutto iltragitto a tappe disseminato di vecchi tavoli e sedie di trattoria, e di baracchini con i nomi scritti di qualche mitica Irma, Giulia o Cesarina, un po' cuoche e un po' mamme.

E i personaggi incontrati da Rico e Zaira nel corso del poemetto? Perlini li immagina a metà strada tra la realtà e l'allucinazione visionaria: «Qualcuno prenderà corpo e parte allo spettacolo, altri saranno appena visibili come le persone che s'incontrano tutti i giorni per la strada. Incroceranno in senso inverso la corriera, si mescoleranno al viaggio degli spettatori, magari gli vorranno vendere del pesce come i pescivendoli che raccontano del mare ai due protagonisti». Anche la voce dell'autore che legge brani del suo testo dovrebbe integrarsi nel paesaggio, venir fuori a sorpresa da un boschetto, da un muro o da una pietra del torrente. In dialetto? «Naturalmente, e per chi non capisce il romagnolo stretto di Tonino ci saranno sulle corriere delle accompagnatrici che lo tradurranno, dei virgili in formato hostess turistica visto che siamo a pochi chilometri da Rimini e Riccione...». L'ascolto potrebbe avvenire anche durante dei rinfrescanti pediluvi o dei veri e propri bagni. «Ho trovato - assicura Perlini - delle pozze d'acqua meravigliosa, fresca, trasparente...».

Quanto al mare, ultima tappa di questo viaggio di nozze attraverso i mutamenti e i tradimenti dei ricordi «un amarcord del presente, vissuto dagli spettatori in tempo reale», sarà nascosto, cancellato da un telone o un fondale teatrale: «un purbiòun d'aria sporca che pareva una tàila 'd sach», un polverone d'aria sporca che pareva una tela di sacco, spostato in avanti sul fondale basso e sotto il quale, bagnando i piedi di Rico e Zaira, passeranno le ultime onde della deriva come «in un teatro allagato o in una camera stagna di passaggio».

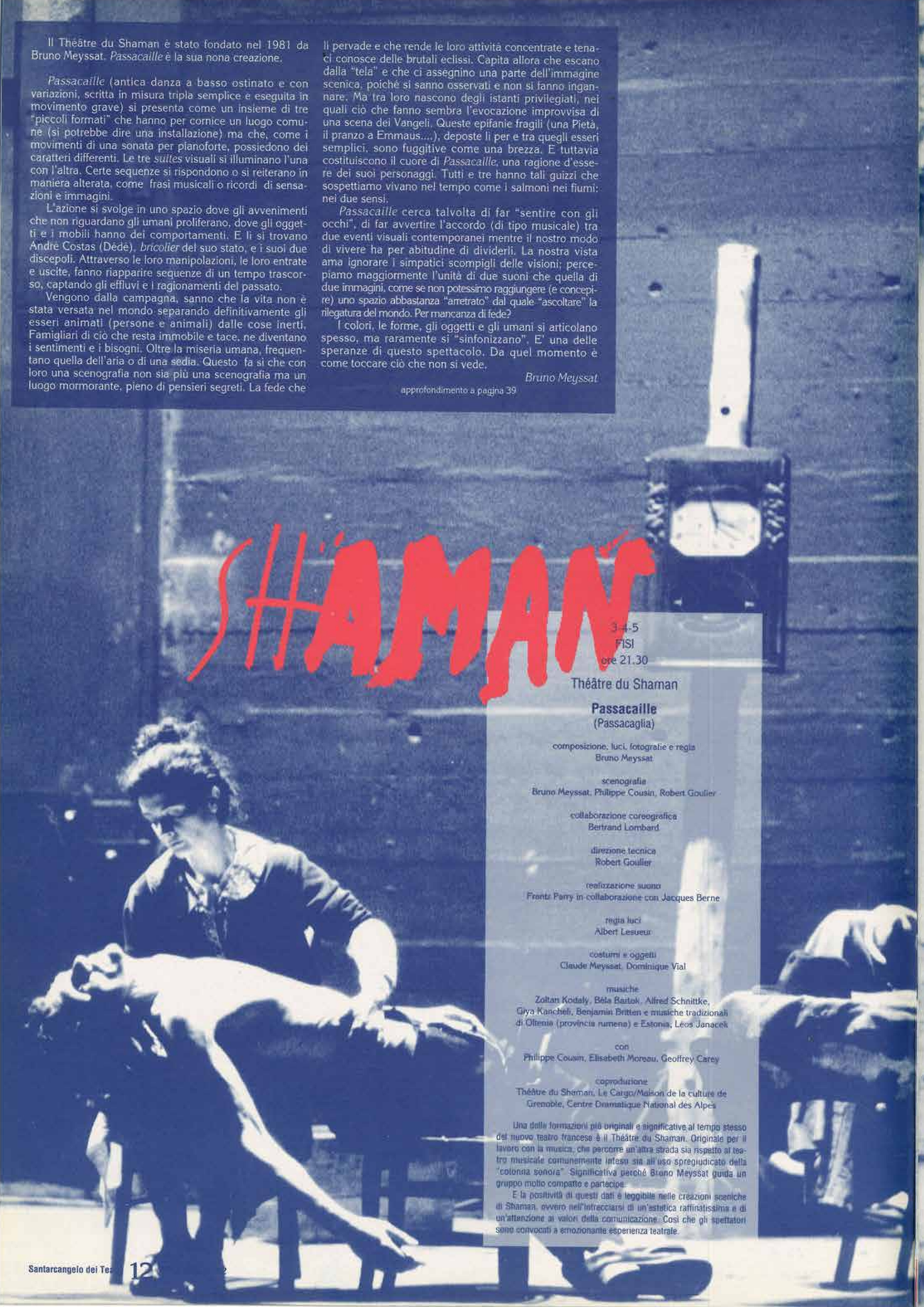
Nico Garrone

L'incontro con l'opera di Tonino Guerra era fatale per Santarcangelo dei Teatri. E è giusto che a condurlo sia un regista come Memè Perlini, anch'egli romagnolo e visionario.

Quanto a Il viaggio è uno splendido poemetto epico che vive nel dialetto come l'Iliade vive nel greco antico, ma che può e deve essere offerto anche a chi il dialetto non comprende.

E' il giusto tradimento del teatro, che oltretutto offre sapori e strati di senso che non abitano la pagina.

In questo caso davvero straordinario, anzi unico, lo spettatore avrà la possibilità di vivere nell'unità di tempo, luogo e azione assieme ai personaggi. Teatro e vita s'incontrano amichevolmente nella poesia.



SHAMAN

3-4-5
FISI
ore 21.30

Théâtre du Shaman

Passacaille
(Passacaglia)

composizione, luci, fotografie e regia
Bruno Meyssat

scenografia
Bruno Meyssat, Philippe Cousin, Robert Goulier

collaborazione coreografica
Bertrand Lombard

direzione tecnica
Robert Goulier

realizzazione suono
Frantz Parry in collaborazione con Jacques Berne

regia luci
Albert Lesueur

costumi e oggetti
Claude Meyssat, Dominique Vial

musiche
Zoltan Kodaly, Béla Bartok, Alfred Schnittke, Giya Kancheli, Benjamin Britten e musiche tradizionali di Oltenia (provincia rumena) e Estonia, Léos Janacek

con
Philippe Cousin, Elisabeth Moreau, Geoffrey Carey

coproduzione
Théâtre du Shaman, Le Cargo/Maison de la culture de Grenoble, Centre Dramatique National des Alpes

Una delle formazioni più originali e significative al tempo stesso del nuovo teatro francese è il Théâtre du Shaman. Originale per il lavoro con la musica, che percorre un'altra strada sia rispetto al teatro musicale comunemente inteso sia all'uso spregiudicato della "colonna sonora". Significativa perché Bruno Meyssat guida un gruppo molto compatto e partecipe.

E la positività di questi dati è leggibile nelle creazioni sceniche di Shaman, ovvero nell'intrecciarsi di un'estetica raffinatissima e di un'attenzione ai valori della comunicazione. Così che gli spettatori sono convocati a emozionante esperienza teatrale.

Il Théâtre du Shaman è stato fondato nel 1981 da Bruno Meyssat. *Passacaille* è la sua nona creazione.

Passacaille (antica danza a basso ostinato e con variazioni, scritta in misura tripla semplice e eseguita in movimento grave) si presenta come un insieme di tre "piccoli formati" che hanno per cornice un luogo comune (si potrebbe dire una installazione) ma che, come i movimenti di una sonata per pianoforte, possiedono dei caratteri differenti. Le tre *suites* visuali si illuminano l'una con l'altra. Certe sequenze si rispondono o si reiterano in maniera alterata, come frasi musicali o ricordi di sensazioni e immagini.

L'azione si svolge in uno spazio dove gli avvenimenti che non riguardano gli umani proliferano, dove gli oggetti e i mobili hanno dei comportamenti. E lì si trovano André Costas (Dédé), *bricolier* del suo stato, e i suoi due discepoli. Attraverso le loro manipolazioni, le loro entrate e uscite, fanno riapparire sequenze di un tempo trascorso, captando gli effluvi e i ragionamenti del passato.

Vengono dalla campagna, sanno che la vita non è stata versata nel mondo separando definitivamente gli esseri animati (persone e animali) dalle cose inerti. Famigliari di ciò che resta immobile e tace, ne diventano i sentimenti e i bisogni. Oltre la miseria umana, frequentano quella dell'aria o di una sedia. Questo fa sì che con loro una scenografia non sia più una scenografia ma un luogo mormorante, pieno di pensieri segreti. La fede che li pervade e che rende le loro attività concentrate e tenaci conosce delle brutali eclissi. Capita allora che escano dalla "tela" e che ci assegnino una parte dell'immagine scenica, poiché si sanno osservati e non si fanno ingannare. Ma tra loro nascono degli istanti privilegiati, nei quali ciò che fanno sembra l'evocazione improvvisa di una scena dei Vangeli. Queste epifanie fragili (una Pietà, il pranzo a Emmaus....), deposte lì per e tra quegli esseri semplici, sono fuggitive come una brezza. E tuttavia costituiscono il cuore di *Passacaille*, una ragione d'essere dei suoi personaggi. Tutti e tre hanno tali guizzi che sospettiamo vivano nel tempo come i salmoni nei fiumi: nei due sensi.

Passacaille cerca talvolta di far "sentire con gli occhi", di far avvertire l'accordo (di tipo musicale) tra due eventi visuali contemporanei mentre il nostro modo di vivere ha per abitudine di dividerli. La nostra vista ama ignorare i simpatici scompigli delle visioni; percepiamo maggiormente l'unità di due suoni che quella di due immagini, come se non potessimo raggiungere (e concepire) uno spazio abbastanza "arretrato" dal quale "ascoltare" la rilegatura del mondo. Per mancanza di fede?

I colori, le forme, gli oggetti e gli umani si articolano spesso, ma raramente si "sinfonizzano". E' una delle speranze di questo spettacolo. Da quel momento è come toccare ciò che non si vede.

Bruno Meyssat

approfondimento a pagina 39

RADEAU

10-11-12
FISI
ore 21.30

Théâtre du Radeau

Chant du bouc
(Canto del capro)

regia e scenografia
François Tanguy

realizzazioni sonore
Erik Goudard

direzione tecnica e regia luci
Bertrand Killy

direzione di scena
Veronique Rochereau

collaborazione artistica
Fabienne Hubinet, Maëdy Tanguy

collaborazione tecnica
Clément Chicoisne, Florent Gollier

con
Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Patrick Conldé, Yves-Noël Genod, Muriel Hélary, Jean Rochereau, François Tanguy, Nadia Vonderheyden

co-produzione
Théâtre du Radeau-Le Mans, Festival d'Automne, Théâtre des Bernardines de Marseille, Théatre National de Bretagne Rennes, Quartz de Brest et Comédie de Reims.
Avec la participation du Théatre Garonne di Toulouse

Con questa creazione teatrale il Radeau ha suscitato reazioni molto contrastanti. Alcuni critici hanno attaccato in modo isterico e volgare *Chant du bouc*. Altri, e sono la maggioranza più qualificata, hanno parlato di un esito straordinario.

Il Radeau torna dunque a Santarcangelo, tre anni dopo *Fragments forains*, con il suo popolo di figure eroiche e miserabili, con la sua prodigiosa baracca da fiera e soprattutto con questo insieme di attori bravissimi.

La riflessione sulle origini del teatro occidentale, la tragedia greca, è qui anche una riflessione sul "teatro finale" di oggi, sul significato della scena nella società dello spettacolo-informazione.

Il Théâtre du Radeau è stato fondato nel 1982. Ha prodotto in questi nove anni 7 spettacoli che sono stati rappresentati in tutta Europa. Con la precedente produzione, *Woyzeck-Büchner-Fragments forains*, è stato al Festival di Santarcangelo del 1989.

Dei drappi bianchi, delle assi e una lampada elettrica. All'inizio di tutti gli spettacoli del Théâtre du Radeau vi è il baraccone da fiera. E questo perché tra le travi di legno, dietro il sipario di fortuna, nella quasi penombra, si deposita la polvere di una storia del teatro che non ha bisogno né di parole udibili né di immagini usa e getta. *Chant du bouc*, allusione al senso originario del termine tragedia in greco, è il settimo spettacolo della compagnia, che risiede a Le Mans da nove anni. Con ostinazione, con calma - un anno di gestazione per questo spettacolo - il regista François Tanguy e i suoi scavano sempre più in profondità.

Con *Chant du bouc* l'ambizione è nientemeno che un ritorno alle origini. Della tragedia, del teatro, dell'assassinio, delle lacrime, del riso. Nessun testo a cui appoggiarsi, anche se ci si può aggrappare al passaggio di frammenti in greco antico, in tedesco o in francese, ma due ore impregnate di musica e caratterizzate da una grande dolcezza. Provocano rigetto, ipnosi o fascinazione. Rappresentano una immersione inaudita nel fondo della memoria emozionale di ciascuno.

Un viaggio all'interno della memoria, così sembra funzionare all'inizio la scenografia. Tutto si sfila e si dilata; i muri scivolano, si aprono e si richiudono; assi, corpi e scale sono introdotti e poi tolti; alcune finestre si aprono. E con questa scenografia solida e cangiante, anche le immagini e i pensieri scivolano, sorta di associazioni estranee, percorsi interrotti e visioni che si cancellano prima di affermarsi. Antigone si uccide, Woyzeck brandisce il coltello, un grande uomo con la maschera suona il violino seduto su una sedia minuscola dove ronza una mosca, gli sposi lanciano un'occhiata da una finestra e preferiscono non entrare in scena.....

René Solis
("Liberation", 26 novembre 1991)

Di notte (1920)

Sprofondato nella notte. Essere sprofondato nella notte come talvolta si abbassa la testa per riflettere. Gli uomini intorno dormono. Una piccola commedia, un'innocente illusione che domano nelle case, nei letti solidi, sotto un tetto solido, stesi o rannicchiati su materassi entro lenzuola, sotto coperte; in realtà si sono trovati insieme, come a suo tempo e come più tardi in una regione deserta, accampati all'aperto, un numero incalcolabile di uomini, un esercito, un popolo sulla terra fredda, sotto un cielo freddo, coricati dove prima erano in piedi, la fronte contro il braccio, il viso contro il suolo, col respiro calmo.

E tu sei sveglio, sei uno dei custodi, trovi il prossimo agitando il legno acceso nel mucchio di stipe accanto a te. Perché vegli? Uno deve vegliare, dicono. Uno deve essere presente.

Franz Kafka

Un quidam; veilleur, guetteur, dormeur, assis ou pas, spectateur ou acteur dans cet espèce de part-et-d'autre que délimite la scène. Tout autour, la rumeur de ce monde. Ce n'est pas celui d'Hésiode - et l'homme y est toujours mortel. Peut-être même y est-il de plus en plus seul avec ce qui le définit. Particule de l'infiniment monde, traversant les alluvions des récits, gestes, et figures qui accolent ensemble leur origine et leur dispersion.

Quelle remémoration? depuis quel évènement? depuis quel accident?... toujours s'étend le "devant-à-quoi", l'homme avec ses ombres, cherche parole et séjour de lui même...; enfonce dans le sol, accroche dans les airs, ses balises d'images, et se demande comment faire pour voir à traverser; ... creuse sa bouche pour y laisser pousser les verbes; et les verbes le ramènent, comme chiens d'égarés, là où il habite. Ou le brûlent de tous les feux, le chassant plus loin que les confins.

... de quoi se souvient-il qui vient dessous ce qui vient à lui, avec quoi il advient avec mains, têtes, et pieds? taille du monde; entaille des pas dans les chemins, soulèvement de poussière, formes provisoires de lumière.

Et là, sur le seuil, le gué da la scène, ce qu'on appelle le figures, par quoi le voir et le jouer comparaissent l'un à l'autre et s'échangent. Pêle-mêle là-dedans, dans la caisse à baratter, les mythes et les raisons, les matières et les corps, les vivants et les morts.

La vieille clameur se dissout dans les lignes d'erre, les consistances anonymes, ... reste quelques accessoires, témoins des anciens mimes; passent de mains en mains, de treuil en treuil. Et quoi, du fond du récit, vient cogner dans les souffles? quel pacte poursuit le gage de l'appartenance au monde et l'épreuve de la séparation?

François Tanguy

approfondimento a pagina 39

8 - 9
SALA POLIVALENTE
ore 23.30

On s'aimait trop pour se voir tous les jours

regia
Guy Alloucherie

scena
José Froment

costumi
Eve Servent

musica
Jean-Paul Bredif

con
Valérie Brau-Antony, Martine Cendre (o, in alternanza, Maria-Grace Noce), Karine Leurquin, Yann Nedelec, Patrick Sourdeval, Paul Tison.

La presenza di Ballatum Théâtre è dovuta al rapporto di reciproca osservazione e confronto amichevole tra Santarcangelo dei Teatri e "Théâtre en Mai" di Dijon, il più importante appuntamento francese di nuovo teatro, diretto da François Lepillouer.

Questo spettacolo del Ballatum, oltre a concludere una trilogia sulla coppia segna un punto di svolta importante per la responsabilità registica affidata al solo Guy Alloucherie. *On s'aimait trop...* ha ottenuto un grande riscontro di pubblico e di critica. Non male, in questi tempi di teatro sovente verboso, il riconoscimento accordato a un'opera che esalta la fisicità degli interpreti e che, per quanto apparentabile poeticamente a Pina Bausch, segnata anche una felice vena autonoma.

In un luogo chiuso, forse una casa abbandonata, ci sono tre uomini e tre donne. Ci mostrano il gioco dell'amore, dei suoi discorsi, delle sue sbandate, delle sue delusioni, del suo delirio. Vorrebbero dirsi tutto, ma le parole fanno difetto. Appartati dal mondo come su un'isola, condannati a vivere insieme, sono pronti a tutto, anche a dare fondo alle loro energie per farsi capire. Tutti appassionati, troppo. Contorti, irritabili, con una voglia folle e debordante di vivere pienamente, se la prendono gli uni con gli altri senza pietà. I loro desideri folli e smisurati li rendono di volta in volta avvincenti e detestabili. Non hanno paura di fare e di farsi del male, e mettono continuamente in dubbio la verità e la profondità dei loro sentimenti.

Guy Alloucherie

La compagnia ha sette anni, durante i quali ha creato dieci opere teatrali.

Guy Alloucherie e Eric Lacascade si sono conosciuti al teatro universitario di Lille. Assieme, tra le altre cose, hanno frequentato uno stage di acrobazia...

Un annuncio su "Liberation" e volevano acquistare un circo per cinquantamila franchi, ma non ci sono riusciti. Sei mesi più tardi è fondato Ballatum.

Il momento di svolta è la stagione 1990-91: due nuovi spettacoli realizzati in sede, a Lievin, ottengono un buon successo al festival più importante, "Théâtre en Mai".

La produzione più recente è *La doppia incostanza* di Marivaux.

Martine Cendre - dal 1986 al Ballatum - ha un proprio progetto per il '93, *Noie di nozze* di Stig Dagerman, nel quale avranno grande parte la musica e la danza.

Oggi la fama di Ballatum è ormai acquisita internazionalmente. Le tournée hanno toccato da Israele al Messico, dalla Gran Bretagna alla Turchia.

Gli interpreti e danzatori di *On s'aimait trop...* sono attori la cui età media è di 27 anni. Una delle danzatrici lavora per la prima volta in teatro e per alcuni altri si tratta della prima partecipazione a una creazione collettiva.

Nel 1959 il Dalai Lama fugge dal Tibet occupato dalla Cina comunista dopo aver constatato la malafede degli invasori e la loro volontà di colonizzare il Paese delle nevi. Attorno a lui si raggruppano circa centomila profughi, ridotti in miseria e senza prospettive, assediati dalle condizioni ostili del clima indiano.

L'educazione dei più giovani e la preservazione della cultura tibetana sono dunque oggetto delle prime decisioni della comunità esiliata. Perciò mentre il Tibet occupato conosce una immane distruzione materiale (oltre il 90 per cento del patrimonio artistico e religioso) e umana (oltre un milione di morti su sette milioni di tibetani), prima durante e dopo la Rivoluzione Culturale (1966 - 1976), i tibetani profughi fondano le nuove istituzioni. Tra di esse il Tibetan Institute of Performing Arts.

In tali circostanze alcuni profughi aprono un piccolo e modesto centro di educazione e cultura tibetana nel sud dell'India. Questo centro è chiamato Shartse, in onore del famoso centro di cultura che si trovava vicino a Lhasa in Tibet.

Il Gaden Shartse, o semplicemente Shartse, apre nel 1969 con soli quarantotto profughi tibetani; oggi conta più di seimila residenti tra discepoli, studiosi, novizi, monaci e amministratori. L'educazione costituisce il centro di tutti i programmi del Gaden Shartse. La conservazione e lo sviluppo dell'educazione e della cultura tibetana mantengono una posizione di assoluta priorità per il centro. Non esistono restrizioni per gli studenti, qualunque sia la loro estrazione e nazionalità. Il corso di studi include letteratura e storia tibetana, tutti gli aspetti della teoria e della pratica buddhista, riti e arti, lingue e altre materie moderne. Si impiegano in media dai dieci ai diciassette anni per completare il programma.

Quello di Shartse è riconosciuto tra i tibetani come uno dei centri più formativi per la cultura e la religione tibetane. E' anche uno dei pochi centri di studio tibetani attivi nel mondo.

3-4
PIAZZA DELLE MONACHE
ore 21.30

Rituali per la guarigione del corpo e della terra

con i monaci:
Ven. Lobsang Hoser, Jangub Jyaltsen, Lobsang Dawa, Lobsong Phenjo, Jungchup Nyandak, Jungchup Kunga, Jungchup Gephel, Cherne Tsering, Tenzin Gyaltsen, Negyal Chomba

L'anno scorso la compagnia dell'Opera di Lhasa con una selezione di scene del Ihamo. Quest'anno un gruppo di monaci dell'esilio. L'anno prossimo, speriamo, la grande compagnia del Tipa (Tibetan Institute of Performing Arts) con il repertorio classico di drammi che durano tutto un giorno.

Questo nuovo programma, pensato appositamente per il pubblico italiano di oggi propone allo spettatore un'esperienza straordinaria. Assistiamo a canti, danze e rituali di guarigione oltre che a vere proprie "discussioni teologiche". E ciò nel quadro di iniziative che fanno conoscere al pubblico occidentale nuovi aspetti della millenaria cultura tibetana. Cultura intrisa di religione, teatro che non ha perduto, come da noi, la memoria del sacro.

Cultura e teatro che hanno ispirato alcuni tra i maggiori artisti e pensatori del secolo.

PROGRAMMA

Nell'iconografia del buddhismo tantrico le *dakini*, dette anche "divinità" di meditazione, sono figure dall'aspetto femminile, che al pari degli *hezuka* di genere maschile rappresentano i differenti aspetti della natura della mente totalmente risvegliata. Queste figure possono essere terrifiche o beatifiche. Le prime simboleggiano la vittoria sui "nemici" rappresentati dal dubbio e dalla confusione, le seconde rappresentano invece gli ideali della non violenza, della gentilezza e della compassione. Nello yoga tantrico queste forme particolari diventano oggetto di visualizzazione e di meditazione con lo scopo di portare il praticante alla completa identificazione con la propria autentica natura fondamentale, libera da ogni contaminazione (*dharmakaya* o buddhità).

I monaci di Shartse tornano in Italia con un programma assai diverso da quello presentato qualche anno fa. Per questa occasione sono stati scelti alcuni rituali per propiziare la guarigione della terra e del corpo.

Danza delle Dakini

In Tibet i maestri spirituali spesso fungevano da medici, essendo dotati di straordinari poteri mentali e capaci di trascendere la vita e la morte. Nella danza "dell'eterno", il maestro è avvicinato da cinque *dakini*. Esse discendono dalla terra delle divinità per esortarlo a ritornare con loro. Ma i suoi discepoli iniziano a cantare canzoni ispirate dalle stesse *dakini* tramite le quali affermano che il mondo umano, con le sue imperfezioni, speranze e disperazione, ha bisogno del maestro più del reame divino.

Cerimonia per la guarigione della terra

La qualità della vita umana dipende dalla salute delle sorgenti e dei fiumi, delle foreste e delle pianure. I cambiamenti dei valori e dello stile di vita umani, inevitabilmente influenzano e alterano il mondo esterno.

Un maestro spirituale del nostro passato, esperto nelle pratiche di guarigione, una volta capitò in una terra desolata. Ma mentre la tristezza conduce alla disperazione, al di là di essa nascono la compassione e la speranza. Così, mescolando oltre centoventi ingredienti naturali imbevuti di essenze provenienti dalle foreste esterne alla regione, egli iniziò un potente rituale per la guarigione della terra. Facendo uso di tecniche sacre trasmesse per secoli da un lignaggio ininterrotto, egli penetrò in profondità nei recessi della mente, attingendo i poteri della verità, della compassione e della saggezza per raggiungere il cuore dell'universo. Un vaso consacrato diventò il contenitore di questa potente energia rivitalizzante, che il maestro pose sotto terra come una benedizione per i posteri.

Rito del Chod

Le principali contaminazioni che pregiudicano il benessere dell'individuo hanno le loro origini nel confuso stato mentale degli individui stessi. Questi d'altro canto devono ricercarne la causa nella falsa comprensione della vera natura dell'io. Il sé esiste, ma non nell'accezione convenzionale radicata nella mente pigra.

La pratica del *chod* (in tibetano significa "tagliare" o "separare") è molto importante a questo proposito. Messa a punto in Tibet nell'XI secolo da una giovane praticante tantrica di nome Machig Labdron, la pratica del *chod* è stata sempre oggetto di discussioni e controversie. I suoi brevi canti sono poetici, profondamente ispirati e commoventi. Il rituale porta l'individuo a un incontro ravvicinato con le manifestazioni limite della mente umana, al fine di curarla.

Compassione

Più il tempo passa e la sofferenza aumenta di intensità, più ci si avvicina al potere di Vaiduryaraj (Signore della luce blu), il Buddha della Guarigione. Una profonda ironia è tra gli obiettivi di questo buddha all'inizio della sua ricerca dell'autocoscienza.

Tra le undici e più forme di *Jhangwa* del buddha guaritore (rimozione totale e purificazione dalle malattie) vi sono: il trasferimento della consapevolezza del defunto; la purificazione del paziente dai precedenti legami carmici; l'eliminazione diretta del disturbo o della tendenza alla morte in un paziente vivo.

Queste tecniche sono particolarmente importanti ai giorni nostri. La scena qui rappresentata delinea il terzo processo.

Il guaritore si identifica con la mente e col potere del buddha guaritore, al fine di rimuovere tutte le forze contrarie nascoste nel luogo del rituale e di invocare la presenza di Vaiduryaraj. Attraverso una combinazione di gesti sacri, sostanze e una intensa concentrazione (metodi e materiali trasmessi oralmente da molto tempo) la malattia è trasferita in una effigie del paziente.

Si separa così la sorgente della sofferenza dal paziente.

L'effigie malata viene rimossa e gettata in un lontano lago o mare.

Dibattito dialettico

La liberazione nel suo senso più alto si ottiene con la fusione di intelletto e intuizione, indispensabili l'una all'altra.

Per ottenere questa sintesi nei monasteri tibetani si usa un sistema di dibattito dialettico. In accordo con i suoi scopi più profondi anche la gestualità impiegata per dibattere ha rilevanza soteriologica. Il monaco studente è incoraggiato a sollevare questioni come una volta accadeva nei dibattiti accademici della cerchia di Socrate e Aristotele.

Rituale del Ruel

Spesso la causa della sofferenza non è riconducibile unicamente a problemi di natura fisica. Ben prima che la scienza moderna coniasse il termine "psicosomatico", per indicare l'inscindibile collegamento tra disturbi di tipo psicologico e malessere fisico, la dottrina buddhista attribuiva fondamentale importanza allo stato spirituale dell'individuo.

Il rito esoterico del Ruel evoca attraverso tecniche meditative praticate dal Maestro e dai suoi discepoli la divinità salvifica di Yamantak (o di Hayagriha o della dakini Simhamkukha) per neutralizzare e eliminare dall'animo del malato la presenza di forze negative. La visione tibetana delle forze del male si discosta dalla tradizione occidentale: qui si tratta di operare in uno stato mentale estraneo alla dualità e alle convenzioni sociali al fine di disintegrare e dunque rimuovere definitivamente le forze negative dalla vita di un individuo.

Danza dei Cappelli neri (Shanag)

Si tratta di un sacro girotondo eseguito con un movimento ritmico maestoso. In Tibet questa danza è anche una sorta di gara tra i maestri spirituali per curare le malattie.

Essi inoltre auspicano per la salute del bestiame e per prevenire le calamità naturali, obiettivi non secondari sulla strada dell'illuminazione. Queste funzioni erano assolte anche da potenti maestri tantrici laici.

Trionfo

Nell'iconografia buddhista i colori bianco, rosso, giallo e nero simboleggiano le quattro forze negative, dette anche demoni, che minacciano di far fallire la vita degli individui. Tali influssi negativi sono: l'attaccamento ai beni materiali, il culto della forma fisica, forse prima di molte malattie e difficoltà, le sollecitazioni emotive derivanti dai più bassi istinti e dalle debolezze dell'animo umano; la paura della morte fisica. Attraverso le pratiche tantriche di autoconsapevolezza, acquisendo conoscenza, fermezza e equilibrio interiore, l'uomo può giungere alla totale liberazione. Questa profonda catarsi individuale è rappresentata in parte attraverso la lotta del mendicante Gautama con le forze negative prima di raggiungere la propria illuminazione.

Danza dello yak

Con il suo folto e morbido manto di pelo nero, la sua volitiva caparbietà e la sua indole mite, lo yak ricorda le caratteristiche degli abitanti dell'altopiano tibetano. Animale domestico caro ai bambini, pregiata specie d'allevamento per i contadini tibetani e soprattutto prelibata preda per i nomadi del Tibet.

Per gli esuli tibetani lo yak è il simbolo della loro lontana terra dalle montagne innevate.

Smettere di sperare per poter lottare
contro l'incresciosa tendenza degli uomini
a preferire l'idea che essi si fanno della
realtà piuttosto che la realtà stessa
Michel Onfray, Cinismo - principi per un'etica ludica

Guardo le persone intorno / e vedo i loro drammi quotidiani / le loro comuni azioni / e gesti simili per tanti piccoli problemi / dentro le loro teste, in ognuna, / vedo i loro pensieri: / una tristezza che ondeggia / tra quando erano piccoli e domani / quando questi veli bianco sporchi / non c'erano a fasciare il cervello /

Tutti quei bambini che tirano da una parte / e le testoline che rispondono: / - "Adesso" - ... - "Più tardi" - ... - "Falla finita" - / ... Falla finita...

Questo vedo della gente intorno al mio pensiero / e non riesco a sopportare i posti nuovi / che non sono stati mai felici / come questi bar con ampie vetrate panoramiche.

Francis Bacon *Autoritratto* - 1972

BELLI SEMPRE

3-4-5
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Area artistica Bellezza sempre

Auguri e lustro di luna

composizione drammaturgica e regia
Luca Labarile

sculture
Josef Raimondi

realizzazioni grafiche
Andrea Calisi

collaborazione alla regia e costumi
Maria Cristina Bravini

collaborazione tecnica
Nicola zuccherini

con
Maria Cristina Bravini, Marina Helou, Luca Labarile, Emanuele Montelione, Susanna Schippa, Sabine Van Der Steur

produzione
G.S.A. Fontemaggiore

con il contributo di
Assessorato giovani del Comune di Perugia, Associazione Teverearte, Agenzia Ventuno

Da *Degli eroici*, una delle migliori opere teatrali della scorsa stagione - prima al Premio Scenario e debutto a Santarcangelo - sono nate due nuove formazioni, guidate da Carlo Bruni e Luca Labarile, attore il primo e psicologo il secondo.

Il Festival non poteva che ospitare i due lavori, ai quali oltretutto partecipano nuovi attori. In entrambi i casi tutti gli interpreti sono coautori dell'opera anche se non tutti hanno già scelto di essere professionisti teatrali.

Luca Labarile ha mobilitato i suoi prima in una "inchiesta sui bisogni primari", poi in un processo di composizione scenica che - come evidenziato dal nome programmatico della compagnia - approda a un intreccio di commedia con finale ottimistico.

Auguri e lustro di luna, col titolo ancora provvisorio di *Bisogni primari*, nasce nell'ottobre del 1991 come uno dei nuovi progetti di e per Area Piccola. Quel nucleo, sempre meno gruppo definito, sempre più area artistica, si perde per strada il bel nome di battaglia col quale aveva dato vita ai suoi primi due lavori (*Rudimenti di Calcio a 5* nel 1990 e *Degli Eroici* nel 1991) e si ritrova, con simili sostanze, su percorsi diversi anche se pur sempre paralleli.

Oggi, ancora nell'ambito di un'area (sempre piccola e sempre aperta) proseguo una ricerca artistica cercando un centro di gravità permanente attraverso un linguaggio disposto a tutto e, soprattutto, all'abbattimento di quei luoghi comuni che governano il nostro immobilismo.

Ho già scelto il lavoro dell'attore o meglio - prima ancora di tecnica e di talento - dell'individuo che tenta di essere sincero, con la convinzione che, paradossalmente, proprio nel luogo del teatro - per quella sottile e ambigua protezione che esso può dare - si possa realizzare la condizione meno difficile per riuscire a non recitare cioè a essere.

... Scusate il disagio, stiamo lavorando per voi... per essere senza restare dove è più comodo e usuale, sviluppando una ricerca tra esistenziale e grossolana (cercando di non sprecare nulla che non possa essere riciclato).

Con *Auguri e lustro di luna* vogliamo rinunciare a qualche effetto personale, creare un'immobilità in cui esserci e ascoltarci siano le uniche perturbazioni veramente necessarie, avere bisogno di cantare, di ricordare, di servire qualche parola senza contorno, di grattarsi forte, di essere minimalmente essenziali per causare un silenzio sufficiente a fermarci dalle parti del cuore.

Auguri e lustro di luna vuole essere anche, per l'appunto, l'augurio a noi stessi e al nostro gentile pubblico di essere sempre con tutta la bellezza che a ognuno di noi appartiene.

Emanuele - Ho finito un'azione, poi ho pensato che è già tutto sufficiente e che ora posso aggiungere soltanto il cuore

Michele - Ma il cuore non si aggiunge... Lui è già lì da prima che ci pensi e ogni azione diversa che si può fare è la stessa occasione per vivere con il cuore

Emanuele - Allora si aggiunge di fare un'azione qualsiasi a vivere con il cuore?

Susanna - Mi volete bene?

Michele - Non lo so, ma tutto il bene che ci possiamo volere è già scritto in un cilindro e noi possiamo solo farlo girare per metterlo in movimento

... e poi aggiungere le cose nuove che si fanno

Emanuele - Un'azione qualsiasi ... io voglio essere speciale per una persona, voglio uscire da me, voglio fare qualcosa di totalmente gratuito... essere speciale per una persona

Cristina - Offrendovi il benvenuto accolgo le vostre gesta, ringrazio voi per l'abito che indossate, penso con favore alla vostra carica, apprezzo l'oro che calzate in mio onore. Possiate sempre essere con tutta la bellezza che a ognuno di voi appartiene. Mani e avambracci arricchiti vi danno il benvenuto.

Luca Labarile

Appunti di lavoro

Ogni mito è ricerca del tempo perduto.
L'assurdità del mito è come quella del sogno.

Le parole che mi accompagnano in questo progetto: caso, destino, impotenza di fronte all'ingiustizia, impotenza di fronte al futuro, impotenza di fronte alla morte.

Molte nostre imprese sono guidate dal caso. E sono ancora eventi casuali quelli che si frappongono ai nostri progetti provocando la buona o la cattiva riuscita dell'impresa stessa. Spesso però constatiamo come una presupposta cattiva riuscita si riveli in seguito buona e viceversa, in modo che mai possiamo essere certi dei nostri risultati e quindi gioire o soffrire troppo per essi. Infatti questi stessi risultati il più delle volte mutano ai nostri occhi, non appena il tempo abbia fatto il suo corso.

La casualità degli eventi è in grado di determinare il nostro destino. Ma ogni uomo ha in sé il proprio destino.

Rifiuto calmo ma ostinato della scienza esatta che, esaurito tutto il suo potere, ha creato voragini di bisogni riempite da magia, religioni, fatalismo. E ciò nonostante continuiamo a progettare. E' questo il senso della follia umana e dell'esistenza in sé. E' questo un segno vitale. L'orrore sta solo nel dimenticare tutto ciò troppo spesso. Non significa assumere una posizione passiva di fronte alla vita, ma essere consapevoli della follia della vita stessa pur continuando a viverla..

Necessità dello sguardo ironico. Sguardo ironico sulla vita considerata estremamente seria, proprio a causa della sua precarietà e futilità. L'ironia è smascheramento delle false speranze (oh l'immortalità impossibile!), coscienza critica del limite, chiaroveggenza, sguardo lanciato oltre la nostra situazione, rimedio alla disperazione. Ironia è esprimere velando per meglio suggerire. Cerco uno sguardo ironico che riconcigli l'uomo con il proprio destino. C'è quindi nell'opera la dimensione ironica, indispensabile per affrontare le cose della vita.

In ciò che mi accade leggo dei segni. *Il più meritevole dei tre* è un lavoro che si è fatto strada attraverso i segni. E' stato come farsi guidare in un cammino intricato da un piccolo segno per terra, da un suono che viene da là, da una luce più avanti o più indietro che ti fa ritornare sui tuoi passi. L'importante in questo cammino è l'estrema attenzione a ciò che sta intorno. Con l'animo sicuro che la vita è quella e non un'altra visto che quella si è deciso di percorrere. Per questo, a un certo punto, ho scritto su un foglio: in questo lavoro non ci sono idee originali e per questo ci sto bene dentro. E' come se questo cammino di cui prima parlavo mi fosse familiare, ma nell'infanzia o nel sogno.

(Da una conversazione con Paola, a Bari negli ultimi giorni di febbraio)

Laforgue mi aveva già colpita, tre anni fa. Stavo lavorando a *Perdutamente* (che ha debuttato al Festival di Santarcangelo nel 1989) e per creare la "mia" Salomè mi ispirai alla "sua". Poi sono quelle cose che rimangono ferme in attesa che qualcosa succeda. E questo qualcosa nel tempo è diventato lo spettacolo di Pierangela dopo che Michele ha fatto *Fuore...* e Laurent *Stato di grazia* (entrambi gli spettacoli hanno debuttato nella scorsa edizione del Festival di Santarcangelo). Non era obbligatorio, è diventato necessario nel momento in cui ho pensato che queste *Moralità Leggendarie*, che tanto mi erano piaciute, potevano essere lo spunto per un nuovo lavoro.

Con *Il più meritevole dei tre* si inseriscono nella poetica del Tam alcune direzioni di lavoro originali, la più importante delle quali riguarda il testo. Dal racconto di Laforgue ho tratto un testo teatrale nel quale le parole dell'autore si intrecciano con le mie: alla nostra ricerca sulla sonorità, sui timbri e sulle voci, sulla loro potenza e orchestrazione, sui canali espressivi svincolati dal naturalismo, si unisce in questo spettacolo il mio interesse per il senso delle parole, dei dialoghi. Questo implica uno spostamento di attenzione: non è solo il piacere della parola come suono, come è stato in Ruzante, c'è anche il piacere del senso. Mi piacerebbe che si capisse qual è il mio pensiero, anche a costo di rinunciare all'amato ermetismo e di dovermi cacciare nei guai dell'intreccio e della storia, mi piacerebbe arrivare a una parola che sia suono e senso insieme.

Un'altra "variazione" rispetto ai nostri lavori precedenti è data dal fatto che qui ci sono dei personaggi i quali - questa una delle prime cose che mi colpì quando lessi Perseo e Andromeda - nella mia testa aderiscono in modo ironico, ma non solo, a noi: una donna, un eroe e un mostro.

Qualche riga ancora sull'origine e cioè sul mito di Perseo e Andromeda, su quel che ne ha fatto Laforgue e su quel che ne faccio io. Nel mito classico Andromeda, per una colpa non commessa, viene relegata su un'isola in compagnia di un mostro che le impedisce la fuga. A un certo punto Perseo, che è "l'eroe" (ha appena tagliato la testa di Medusa, quella che attira con lo sguardo e paralizza) e che ha a sua volta alle spalle una storia estremamente travagliata, volando sopra l'isola vede Andromeda incatenata, decide di salvarla, lotta con il mostro, lo uccide, libera Andromeda e con lei sul Pegaso alato, va. Laforgue prende questo mito e così come aveva fatto con altri personaggi illustri lo riscrive in forma di parodia. Cosa facciamo noi. A nostra volta rispettiamo lo schema dei tre personaggi e come ambientazione riproponiamo l'isola, anche se un'isola-teatro. Nella struttura drammaturgica si possono riconoscere tre fasi: il prologo, che contiene i riti preparatori e si svolge prima del Tempo, quando la vita non era ancora stata corrotta dal presente, dalle nascite e dalle morti e tutto semplicemente era eterno; l'azione drammatica, nella quale si dà vita alla rappresentazione; l'epilogo, che propone una morale in cui la SOLITUDINE trionfa maledetta aldilà di altre inutili ipotesi unicamente consolatorie.

(Un ringraziamento particolare a Fernando Mastropasqua che mi ha permesso di far coincidere alcune sue riflessioni con le mie intuizioni)

Pierangela Allegro

TAM

3-4-5
TEATRINO DELLA COLLEGIATA
ore 19.00

TAM

Il più meritevole dei tre

operina ironica ispirata alle *Moralità leggendarie*
di Jules Laforgue

scrittura scenica
Pierangela Allegro

musiche e elaborazioni musicali
Michele Sambin

scene e costumi
TAM

luci e audio
Paolo Cafiero

personaggi e interpreti
Perseo - Laurent Dupont
Andromeda - Pierangela Allegro
il Mostro - Michele Sambin

produzione
TAM Teatromusica
in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri

Ecco i tre fondatori del Tam insieme in scena per interpretare una "moralità leggendaria" di Jules Laforgue. Stavolta la regia è di Pierangela Allegro

Alla sua prima prova in questo senso, Pier (così la chiamano gli amici) ha proiettato in un triangolo mitologico il rapporto di comunanza artistica che la lega da anni a Michele Sambin e Laurent Dupont. Anche in questo spettacolo la profondità dei temi trattati riverbera in una struttura leggera, ricca di sorprese per l'occhio e per l'orecchio. Come nel nome dell'autrice: pietra e angelo che la solleva fino all'allegria (o il contrario?).

«Aprire il cuore nascosto in guerre di reciproca benevolenza, guerre d'amore».

(W. Blake)

Famiglia Sfuggita è un collettivo di artisti che ha scelto di praticare una ricerca quotidiana su basi non gerarchiche e fonda quindi la sua esistenza sulla garanzia di una diversità.

Diversità è assenza di un capo cui contrapponiamo la prevalenza dei singoli. Diversità è anche un forte legame con le nostre radici: la lingua, i suoni, le immagini, gli odori, il mondo di relazioni che sono la materia prima del nostro lavoro.

Nel corso di cinque anni di attività abbiamo creato un processo compositivo che non si cristallizza all'interno di un'unica forma ma si sviluppa nei campi del teatro, della performance, del cinema, delle arti visive e della musica. La mobilità, l'apertura, la collaborazione con esperienze esterne sono fondamentali. Il gruppo è così luogo di incontro-scontro creativo e di verifica dei percorsi individuali che diventano un patrimonio comune.

Ci riconosciamo più nell'infantile gioco di fare del "piccolo" qualcosa di grande e inatteso che nella serietà dell'impresa importante. Ci piace la concretezza del fare un'arte il più possibile diretta, essenziale, vicina alla vita anche nei suoi aspetti più ironici o crudeli. Un'arte di oggetti, frammenti, poesia, memoria, corpo, paura. Un'arte che recuperi con il rito la possibilità di incontrare l'altro, la sacralità di un luogo e di un tempo particolari.... tutto questo lascia su di noi un segno che è quello del tempo: siamo sempre di fronte a una porta da aprire.

L'incontro con Clock live art

"Il lavoro dei Clock è intimo e profondo.
Il loro è il mondo della madre, della libertà che è del gioco.
Ma l'altra faccia è l'elemento di spreco, dissipazione, distruzione, mancanza di senso, follia, al limite".

Abbiamo conosciuto Jason, Luke e Michael a Arnhem, in Olanda, nel 1989. Eravamo lì per partecipare all'Ave Festival, e in quella atmosfera effervescente, di grandi scambi e aperture, siamo stati subito attratti dal loro lavoro, dalla loro poetica e cosciente "inattualità" che si esprime ben oltre la scena per entrare nella vita. Rivedersi in Olanda l'anno dopo e poi lavorare insieme in Sicilia, è stato il naturale, spontaneo coronamento di una affinità riconosciuta. Così quest'anno a Santarcangelo.....

L'attività video

La decisione di lavorare con il super-8 partecipando alla resistenza di questo piccolo formato nell'era dell'immagine elettronica è necessariamente legata a una consapevolezza ideologica.

La prospettiva di un collasso definitivo del mercato è accelerata dal fatto che il 16mm è ormai considerato lo standard "alternativo" minimo; la difficoltà diventa paradossalmente una condizione positiva per i club di nostalgici e per i giovani filmakers militanti. Questi minuscoli, tremuli fotogrammi corrispondono infatti sempre più a un linguaggio autonomo: il "limite tecnico" si apre a un'estetica sensuale, visionaria, che rende oziosa la necessità di una competizione espressiva col cinema dei formati maggiori e specialmente con il video.

La cinepresa, che ha lo stesso disegno delle armi da fuoco, funziona come uno strumento medianico: raccoglie immagini cristallizzate che poi la proiezione rianima in una "realtà visiva" parallela. Questo processo sembra trascendere l'intenzionalità creativa del filmaker; l'approccio migliore consiste nell'assecondamento di questo stato di parziale incoscienza: il filmaker, macchina in pugno, è servo, e non dominatore - come suggerisce la cultura dell'immagine - nei confronti del filmabile.

Famiglia Sfuggita

Idda

Lasciatevi condurre dove è buio.
Ecco una voce appare.
La scrittura nasce da una voce.
Una voce radicata nel corpo comunica un'esperienza.
Il dialetto è allora un contatto ristabilito con le mie radici,
con la lingua madre,
rivendicare un'appartenenza.
Ecco una voce appare
è un'esperienza femminile, raggelata,
senza pace.
Si materializza una visione.

Prova d'amore

Effimero parco di Famiglia Sfuggita e Clock live art.
Una serie di "eventualità" disseminate per tutto il paese nell'arco di tre giorni culmineranno presso la scalinata.

Festa panica

Può accadere in ogni luogo
in ogni istante estinguersi o bruciare.
Anche..... paradossale luogo di incontro di solitudini vertiginose.
Infantile, dolorosa libertà dell'eroe panico?

Un uomo felice, un uomo disperato.
Un uomo felice e disperato sono antisociali.

(Topor)

Tre ingredienti panici:
euforia, humor, terrore

(Jodorowsky)

Caratteristiche dell'uomo panico:
- E' l'onest'uomo del suo secolo.
- Talento folle.
- Entusiasmo lucido.
- Molteplici attività come ai tempi del Rinascimento.
- Rifiuto dell'avventura rischiosa (generalmente, per esempio, non si suicida).
- Esercita una critica della conoscenza cercandone continuamente i meccanismi.
- E soprattutto: RIFIUTO DELLA SERIETA'.

(Arrabal)

Fiore che non guarisce

La performance *Fiore che non guarisce* nasce da uno studio sul rapporto tra il Desiderio e la Legge.
Sulla scena operano tre personaggi: Fritz, il bambino e la bambina, che esprimono le dinamiche del gioco e della perversione in rapporto all'oppressione. Una macchina li obbliga a una marcia forzata e insensata sotto la frusta di ordini incessanti, le vie di fuga oniriche coincidono umoristicamente con l'impossibile (la morte). *Fiore che non guarisce* vuole gettare uno sguardo su uno spazio chiuso, separato ma non meno reale all'interno di ognuno di noi.

Lavori video in programma al Festival:

Estasi e scrittura meccanica	b/n 6'41"
Colour Flicker	colore 1'43"
Focu	colore 11'

Famiglia Sfuggita

4-5
GROTTE
ore 19.00 e 22.00

Idda

ideazione e realizzazione
Famiglia Sfuggita

7-8
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Fiore che non guarisce

ideazione e realizzazione
Famiglia Sfuggita

10-11
STRADE

Prova d'amore

che diventa il 12

Festa panica

ideazione e realizzazione
Famiglia Sfuggita e Clock live art

Non mancherà chi, di fronte a un fatto nuovo come Famiglia Sfuggita, cercherà somiglianze e filiazioni. Farebbe meglio a guardarli e ascoltarli, questi giovani siciliani che sanno fare i conti, artisticamente, sia col particolare contesto in cui vivono sia con le ricerche più innovative in ambito internazionale.

Sconosciuti al teatro di ricerca italiano, i Famiglia Sfuggita entrano ora in scena sostenendo con forza delle idee con le quali ci si dovrà confrontare: rifiuto del realismo ma attenzione alle radici etniche, uso dell'immagine riprodotta ma puntando sul film e non sul video, azioni di strada e fisicità fondata sulla performance anziché sul teatro del sudore. Eccetera.

Il Teatro di Dioniso raccoglie l'eredità di una serie di progetti da me pensati e realizzati come regista e/o come attore con diverse strutture produttive e diventa ufficialmente una compagnia alla fine del 1991. Fondatori insieme a me del Teatro di Dioniso sono Lucio Diana, coautore degli spettacoli come scenografo, e Roberta Bosetti, Elena Bibolotti, Roberto Freddi, Antonino Iuorio, attori. La poetica del gruppo è semplice, consiste nella restituzione del teatro agli attori-autori attraverso una coscienza del lavoro d'attore che superi i confini dell'impegno come scritturato per cercare l'estremo, esponendosi personalmente attraverso materiali del proprio io, per arrivare a un'accumulazione di piccole verità che, stratificate, portano alla costruzione di ciò che possiamo vedere in scena. Ma io so teorizzare assai male; per me, per noi, parlano i lavori dove con maggiore o minore chiarezza siamo riusciti a fare quanto, con fatica e confusione, sto cercando di dire.La direzione giusta, per chi ha visto i lavori, è quella di *Ella* e di *Benno il ciccione*, dove questo percorso è chiarissimo.

Nel 1992, prendendo i primi contatti con le istituzioni locali, è stato realizzato presso l'Università di Torino il progetto-laboratorio "Materiali del sogno, scenari del reale", ipotesi per una costruzione drammaturgica legata all'onirico; nasce da qui *Carne*, lo spettacolo che presentiamo a questa edizione del Festival.

Molto importante per il futuro è il rapporto con la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti; si sta definendo con loro un'intesa progettuale che oltre a spezzare i limiti provinciali delle collaborazioni tra diverse realtà rappresenta un avvicinamento di due modi di fare teatro apparentemente distanti ma con un centro, un cuore pulsante che è comune e che darà dei frutti.

Una seconda direzione progettuale riguarda lo scardinamento dell'idea che solo il teatro "d'immagine" possa avere rapporti con l'estero; a questo proposito stiamo realizzando la trasposizione in inglese di *Benno il ciccione* e di *Ella* per presentarli rispettivamente Negli Stati Uniti e in Australia.

Valter Malosti

«Ho fatto un sogno e il mio animo si è tormentato per trovarne la spiegazione... Questa è la mia decisione: se voi non mi rivelate il sogno e la sua spiegazione sarete fatti a pezzi e le vostre case saranno ridotte in letamai. Se invece mi rivelerete il sogno e me ne darete la spiegazione, riceverete da me doni, regali e grandi onori. Ditemi dunque il sogno e la sua spiegazione».

Daniele 2,3-6

Questo lavoro, primo di una trilogia sui "materiali del sogno", nasce da un seminario realizzato all'Università di Torino con studenti provenienti soprattutto da studi artistico-teatrali; è quindi frutto di una mente per così dire collettiva ma guidata durante la creazione da strutture ben definite e ha avuto come tema fondante l'onirico.

Da questi "materiali del sogno", raccolti come reperti dalla letteratura, dall'arte visiva, dalla creazione personale e da ogni altro serbatoio possibile, si è arrivati a una scrittura originale sullo stile dei *cadavres exquis* surrealisti, in particolare quelli pittorici.

Si è usato l'onirico come strumento per estendere la percezione e per sciogliersi dalla grammatica del reale che non riesce a descriversi; Topor, Copi, Bosch: non ci parlano di sogni i loro paesaggi, le loro raffigurazioni di uomini-animali e di mostri non sono fantastiche ma "vedono" il reale quale esso è, l'umanità vista dal di dentro. Come nel sogno di Harcamone nel *Miracolo della rosa* di Jean Genet, il corpo diviene grande come l'universo, diviene la fossa dei leoni di Daniele.

La cifra stilistica è quella del varietà, un "varietà onirico": il grottesco come categoria del sogno e sintesi brutale del reale. La commedia umana tra inferno dantesco e luna-park. Lo spettacolo ha la forma di un varietà disceso agli inferi. I diversi numeri portano, per proliferazione, alla costruzione di un corpo, a un'immagine antropomorfica, composta di spezzoni di una anatomia improbabile, franta, deformata e deformante. Un viaggio dell'uomo nel suo corpo e del corpo (dei corpi) nel mondo.

Lo spettatore è colui che sogna, anche se, forse, "non si sogna ma si è sognati".

«Dobbiamo attraversare il ponte e lasciare che crolli alle nostre spalle e, se non dovesse crollare, lasciamo allora che bruci».

James Hillman, Il sogno e il mondo infero

3-4-5
PIEVE
ore 23.30

Teatro di Dioniso

Carne
varietà onirico

progetto
Valter Malosti

drammaturgia
Gian Luca Favetto, Valter Malosti

scene
Lucio Diana

consulenza
dott.ssa Donatella Musso

con
Antonio Iuorio

Progetto-laboratorio in collaborazione con l'Università agli studi di Torino, cattedre di Storia del teatro, facoltà di Magistero; CRUT; Comune di Torino, Assessorato alla gioventù; Compagnia teatrale Giorgio Barberio Corsetti

Finalmente l'operatività di Valter Malosti e dei suoi compagni si consolida nel Teatro di Dioniso, che presenta qui la sua prima opera teatrale davvero impegnativa.

Dopo la prova fortunata di *Benno il ciccione*, la compagnia tiene ancora Malosti fuori scena, come regista, e si misura con una creazione ex novo che da una parte attualizza dei miti surrealisti e dall'altra nasce dal rapporto con un collettivo di studenti.

Anche qui, dunque, l'intreccio di due componenti che fondano (senza per questo diventare norma) alcune delle esperienze più significative del nostro teatro.

TEATRO DI DIONISO

Note sul gruppo di lavoro

Questa formazione artistica nasce intorno a un progetto di messa in scena: non si propone come gruppo e rinuncia alla conservazione del nome, pure importante e caro, di Area Piccola. La scelta di perdere una referenza così riconoscibile e riconosciuta è dovuta alla convinzione, condivisa da tutti i partecipanti allo spettacolo, che si debbano costruire percorsi fondati sulla costante verifica di complicità e interessi comuni senza lasciarsi definire dentro lo spazio ristretto di una formula. E' una scelta di rigore e di "energia", che crediamo sia stata determinante nella nostra breve storia e che vogliamo rimanga riconoscibile nelle differenti esperienze che da questa oggi traggono origine. Il mio lavoro è stato ancora una volta quello di cercare un posto e un tempo in cui le nostre passioni, i nostri sentimenti e le nostre idee potessero trovare un'occasione per essere espresse. *Con l'anima negli occhi* rappresenta, dopo *Degli eroici*, un nuovo comune tentativo.

Carlo Bruni

Gratosoglio,

un grande caseggiato, al settimo piano, mentre la sera a Milano si replica *Degli eroici*: un buon successo.

Qui può convivere un sentimento di ammirazione verso la forza quasi mistica di questi giganti bianchi e lo spavento che si avverte nel pensarli pieni di vite isolate.

L'ironia è dappertutto ormai nelle cose: perché sforzarsi di produrne ancora?

Andare via.

Dall'alto è tutto più piccolo: è questa distanza salutare che si cerca in un viaggio?

O si cerca la scoperta di qualcosa di nuovo che possa confortare il nostro bisogno di conoscenza?

Qualcuno prima di me la scelta l'ha già fatta e nella piega del divano ha lasciato un biglietto.

"Ci siamo trovati bene noi a stare qui. - dice sul foglio - Ci abbiamo messo poco, non tutto quello che avevamo: di meno. E abbiamo avuto molto: molto di più. Ma la coscienza preme e non è sazia. Così, grati, noi, che pure dentro avvertiamo una paura grande, abbiamo deciso di andare via. Ciascuno. Ancor prima di essere riconosciuto: un po' prima. Quel tanto che basta per non dimenticare"

Dal biglietto in effetti non sono riuscito a capire la natura di quel qualcuno: non l'ho riconosciuto.

Ma la sua buona educazione mi è stata subito chiara quando ho scoperto che, con molta cura, aveva annotato tutti gli scatti telefonici e lasciato dei soldi per coprirne la spesa.

Qualcuno parla di me come se le sue parole potessero contenermi, ma il mio stesso corpo non basta.

Levarmi da terra non mi è ancora possibile ma già le mie orme sono meno profonde: questa è una strada.

Nessuna altra parola adesso. Respirare invece. Piano.

Passi calmi, passi calmi... e... il fresco leggero: il fresco leggero dell'aria.

Firmato: *Con l'anima negli occhi*

P.S. In questo spettacolo si parla di alcuni viaggiatori e del loro sogno.

BRUNI

3-4-5
SALA POLIVALENTE
ore 23.30

Con l'anima negli occhi

uno spettacolo teatrale realizzato da
Patrizia Carletti, Rita Marconi, Francesco Rossetti, Francesco Rossini

assistenza scenica
Pietro Zanchi

organizzazione
Cinzia Spogli

il lavoro è stato ideato e diretto da Carlo Bruni

produzione
Fontemaggiore
in collaborazione con il Comune di Perugia

Da *Degli eroici*, una delle migliori opere teatrali della scorsa stagione - prima al Premio Scenario e debutto a Santarcangelo - sono nate due nuove formazioni, guidate da Carlo Bruni e Luca Labarile, attore il primo e psicologo il secondo.

Il Festival non poteva che ospitare i due lavori, ai quali oltretutto partecipano nuovi attori. In entrambi i casi tutti gli interpreti sono coautori dell'opera anche se non tutti hanno già scelto di essere professionisti teatrali.

Carlo Bruni insiste su un tema generazionale - il viaggio fisico e mentale, reale e immaginario - e intreccia la musica alla partitura scenica.

La cooperativa teatrale Candido '90 nasce nel 1990 dall'incontro tra Giovanni Calendoli e Marco Brogi e dalla determinazione di un gruppo di operatori provenienti da una rigorosa formazione teatrale e universitaria, a collaborare insieme, nella persuasione che il teatro italiano possa ritrovare la vitalità delle epoche migliori, anche nei confronti degli spettatori, ritornando a attingere alla propria ricca tradizione. Il repertorio, in via di costituzione, è perciò inconsueto; ma particolarmente attento a forme e momenti che, pur avendo ottenuto grande fortuna in passato, sono stati ingiustamente dimenticati.

Rigore documentario e allestimento quindi, da una parte, unitamente a un'attenzione alla vita del teatro e alle forme di spettacolo del passato e del presente caratterizzano l'impegno programmatico della cooperativa e il suo orizzonte progettuale.

Ermete, stanco dell'Olimpo dove si incontra sempre con le stesse facce e dove le sue astuzie sono ormai ben note, scende sulla terra in cerca di piacevoli novità. Lo accompagna Eracle, eroe, che, essendo per una parte uomo e per una parte dio, conosce ugualmente usi e costumi dei due mondi. La decisione di intraprendere il viaggio è stata sollecitata in Ermete dal fatto che ha adocchiato una fanciulla piuttosto acerba, ma molto attraente, della quale vorrebbe fare la sua concubina. Le manovre condotte dal dio e dall'eroe presso il mellifluo tutore della fanciulla sembrano volgere senza intoppi al fine desiderato; ma quando Ermete, che con l'aiuto di Eracle ha messo in opera tutte le sue astuzie, approda all'agognato talamo avvolto nella penombra, scopre che la fanciulla è stata sostituita con una vecchia bagascia. E scopre ancora che, ingannandolo in combutta con il tutore, Eracle ha goduto della fanciulla. Ermete allora si rassegna a ritornare solo sull'Olimpo, abbandonando la terra, perché fra il comportamento degli abitanti dei due mondi non v'è alcuna differenza.

Dall'età di Epicarmo all'età di Rintone (il poeta dell'ilarotragedia), cioè fra la metà del sesto secolo e il principio del terzo secolo a.C. si svolge nella Magna Grecia un'intensa e spesso dimenticata attività teatrale, attraverso la quale si definiscono con chiarezza alcuni caratteri fondamentali di quella che diventerà la tradizione teatrale italiana. Un momento originale di questo lungo e fecondo processo è costituito dalla farsa fliacica, messa in scena da attori nomadi, nella quale, da vari punti di vista, può scorgersi una lontana ma abbastanza precisa premonizione della Commedia dell'Arte: attori spregiudicati, che improvvisano spingendosi anche oltre il limite dell'irriverenza e dell'arroganza; spettacoli che, pur racchiudendo nel fondo una coscienza culturale, vogliono andare con un linguaggio immediato incontro a un pubblico popolare e divertirlo. *Anche gli eroi giocano con le fanciulle in fiore* vorrebbe risvegliare e rendere attuale nello spettatore la memoria di questo grande passato.

Purtroppo di questa epoca teatrale rimangono soltanto pochi frammenti dei testi e, per quanto riguarda in particolare la farsa fliacica, una documentazione quasi esclusivamente iconografica data dalla pittura vascolare. Scrivendo la commedia ho tenuto presente soprattutto la pittura fliacica di Asteas, l'attività del quale si colloca intorno alla metà del quarto secolo a.C.

Compiere una ricostruzione del genere può essere interessante per lo spettatore di oggi perché i problemi che stanno alla base della farsa fliacica, fiorita in un periodo di crisi per la Magna Grecia, si rivelano molto simili ai problemi contemporanei; anche noi attraversiamo una fase di profonda crisi; anzitutto l'incapacità di sopprimere la divinità e l'irrefrenabile impulso a demitizzarla, avendola così sempre angosciosamente presente. E poi l'importanza centrale dei beni materiali (e del denaro) nella concezione della vita e insieme un'aspirazione platonica a alti ideali, la contaminazione affaristica della politica e così via... Con i fliaci siamo proprio nella cronaca dei nostri giorni.

Giovanni Calendoli

7-8-9
PIAZZA DELLE MONACHE
ore 21.30

Candido '90

Anche gli eroi giocano con le fanciulle in fiore

due tempi di Giovanni Calendoli ispirati alla farsa fliacica

regia
Marco Brogi

scene e costumi
Pier Paolo Dati

musiche
Claudio Rovagna

con
Guido Patemesi - Eracle
Mattia Mariani - Ermes
Fiorenza Brogi - Prassagora
Bob Marchese - Crèmilo
Sabina Barzilai - Cleonice
Stefano Di Pietro - Eilonide

produzione
Candido '90

CANDIDO '90

Giovanni Calendoli è un decano degli studi teatrali italiani, autore tra l'altro di importanti libri sul mestiere dell'attore. Marco Brogi è un giovane regista anomalo, laureato in storia medievale e impegnato in una rilettura dei testi classici. Assieme, i due hanno proposto questo spettacolo basato sui pochissimi documenti rimastici della farsa fliacica, ossia il genere comico e popolare italico del VI-III secolo a.C.

Si tratta di una rivisitazione libera, ovviamente, ma molto interessante per la messa a fuoco dei caratteri di una comicità originale, senza eguali nel mondo.

Una compagnia che unisce attori esperti e giovanissimi, intenzionati a parlare del mondo d'oggi, con ogni mezzo.

5 luglio
TEATRO PETRELLA
Longiano
ore 21.30

Elena

di Rosita Copioli

voce recitante
Lucilla Morlacchi

11 luglio
TEATRO PETRELLA
Longiano
ore 21.30

Concerto per la Regina di Polonia

testo e ideazione
Flavio Nicolini

voce recitante
Riccardo Cucciolla

musiche originali
Gruppo Mooksa

voce cantante
Andrea Vitali

elaborazione immagini
Daniele Ronchi

Due autori incontrano il teatro. Nel caso di Nicolini un romanzo, una saga familiare tinta di giallo, diventa un concerto recitato. Nel caso di Rosita Copioli è il lavoro attorno a un personaggio, quello di Elena che tanti cantori ha avuto, a trovare corpo e voce con un'attrice come Lucilla Morlacchi.

Non si tratta di letture e nemmeno di spettacoli, ma della verifica scenica di due scritture, diverse fra loro e diversamente sollecitanti. Un'esperienza da iscrivere non tanto nella prospettiva, in fondo banale, del teatro che rivaluta la parola, quanto in quella degli scrittori che guardano nuovamente al teatro.

INCONTRO CON GLI AUTORI

Massimo Pulini *L'angelo senza ali* - 1992 part.

... A un certo punto ho capito che avrei scritto *La Regina di Polonia* come un'avventura della gemellarità e del destino. Volevo che Loris e Giacomo, i due protagonisti (il vivo e il defunto) fossero fratelli gemelli. Durante la seconda stesura ho scartato il termine gemello. Mi sembrava che comunque la somiglianza stretta e la massima parentela (era inevitabile che i personaggi restassero fratelli) dovessero essere alla base del loro destino. Insomma, se la scrittura è sempre un autoritratto, a prescindere dalla assoluta estraneità degli eventi all'autore, avevo bisogno di dividermi in due per raccontare meglio i miei problemi. Ma non è tutto.

Da qualche parte, in un cassetto di carte, avevo lasciato dormire un soggetto, un giallo, scritto per la televisione. Di quella storia non riuscivo a dimenticare il momento in cui un personaggio costruisce una macchina che cresce fino a riempire la stanza, funziona e raggiunge l'orrore. Tutte le macchine, del resto, somigliano alla perfezione della morte. Decisi che quella macchina avrebbe fatto parte del mio romanzo: avevo bisogno di una dose di efferatezza per la Regina.

A questo punto, possedevo gli ingredienti principali della mia storia (che, per la cronaca, non si chiamava ancora *La Regina di Polonia*).

Cominciai a scrivere oppresso, tuttavia, dall'inquietudine di stare perdendomi in un'avventura carica di astrattezza. In una parola, temevo di raccontare molti pensieri e poche cose, stati d'animo e non fatti. Io, invece, volevo parlare di "essenze" segrete della vita passando attraverso la corposità delle cose materiali. Volevo raccontare una storia reale, gonfia di psicologia sproporzionata e palpabile. Mi interessava l'inconscio, che è sempre carico di materia, e non la psicologia quotidiana.

Mi sono reso conto subito che, per ottenere effetti di spessore e di eleganza, dovevo affidarmi alle virtù delle parole: tutto ciò che appartiene all'arte è sempre linguaggio. La finzione narrativa riposa sulle parole.

Il linguaggio è l'unica mediazione possibile con l'assoluto.

Nel 1978, eventi di estrema gravità per l'Italia mi avevano spinto a utilizzare lo "sfondo politico" di quel momento. Poteva essere pericoloso per la fantasia (per il tono dell'invenzione) a causa dell'eccessiva contiguità degli avvenimenti reali. Credo di essere riuscito a evitare gli effettacci ideologici e a non perdere il racconto. Tirando fuori eccessi e dispiaceri dall'attualità, citando arte e cinema, inconscio e disperazione, ho finito per costruire la mia storia come un organismo (una macchina appunto) tra fantasia e cronaca.

Teatro significa dare senso fisico allo spirito. E' suono, figura, gesto. Io amo credere che il corpo e le sue immagini siano la vita, e le idee poetiche il sublime del mondo. Mi sono allora domandato quanta virtualità visivo-teatrale fosse in grado di sprigionare una scrittura letteraria confinata alla retorica della bellezza scritta. Avevo già fatto un passo in questa direzione con le tavole a colori e i disegni. Mi domandavo, adesso, se un romanzo come *La Regina di Polonia* poteva diventare anche teatro senza perdere la propria virtù letteraria. Ho deciso così di aprire *La Regina* a altri linguaggi e a altri lettori-autori.

Ho fatto leggere il romanzo al gruppo musicale Mooksa e ho proposto loro di pensare *La Regina di Polonia* come un concerto. Il gruppo ha diviso il romanzo in cinque movimenti di sonorità. Ne è venuta fuori una "sinfonia" intorno alla quale sto organizzando cinque letture teatrali. Ho proposto la musica dei Mooksa e le illustrazioni del libro a un fotografo e gli ho chiesto di esprimere una "scenografia fotografica" che tenga conto di questi tre elementi: struttura narrativa, musica, illustrazioni. Sta nascendo un'opera multimediale (parolaccia che uso soltanto perché spero di farmi capire meglio) che preparerà la vera realizzazione teatrale de *La Regina di Polonia*.

Il titolo è un omaggio ai Mooksa che hanno "letto" per primi la storia e ne hanno tratto un loro equivalente sonoro.

Flavio Nicolini

Elena mi è venuta incontro in forma drammatica sette anni fa, e da allora tutto quello che ho scritto - dall'ultimo volume della mia rivista "L'altro versante" sulla poesia italiana contemporanea, al libro di poesie *Furore delle rose* (Guanda 1989), e soprattutto alla complessa interpretazione di Elena che è *I giardini dei popoli sotto le onde* (Guanda 1991) - è stato investito dalla sua luce. Ma non è tutto. Il progetto che presento al Festival è ricavato da un dramma in quattro atti che sarà pubblicato insieme a un altro saggio.

Ma perché Elena? Perché proprio Elena? Perché sebbene Elena non assomigli a tutte le donne, questa demone vive sempre in noi e si presenta quando la chiamiamo o quando lei stessa decide di presentarsi sul nostro palcoscenico interiore. Elena è un archetipo e incarna la natura, la bellezza, il desiderio. Poiché gli archetipi immortali prendono la nostra forma, Elena prende la forma moderna, necessaria oggi, di una donna che difende se stessa e la propria forza attraverso amore e bellezza. Quest'Elena odierna è una maschera triforme che unisce l'essenza della natura, dell'arte e del femminile, e lo fa attraverso la più sottile forma del canto dell'anima, quella di una musica che ricorda la nostra mescolanza celeste e selvatica, lo specchio di un Eden dove si armonizzano le tensioni e le lacerazioni estreme: un tramite tra il divino e l'umano, la bellezza segnata dalla necessità della tragedia, ma anche il simbolo della rigenerazione del mondo.

L'origine della figura di Elena appartiene a una storia dalla quale discendiamo anche noi: Nemesi è stuprata da Zeus, ma come dea della Necessità partorisce Elena, la bellezza, che porta al mondo un equilibrio difficile, governabile solo con la sapienza. Poiché questa mia Elena non è un calco neoclassico e museale e è la prima interpretazione di Elena al femminile, essa occulta le tracce delle altre interpretazioni maschili, che la presentano come oggetto del desiderio piuttosto che anima in desiderio: donna che è scelta, non donna che sceglie. Anche qui agli inizi Elena è figura di un desiderio semipassivo, non liberato: ha luce riflessa, uno splendore tenebroso come il destino accettato in parte, al quale si ribella. Poi si manifesta come un magnete che accende desideri e luci, una fiaccola che passa avvolta di fantasmi, lei stessa fantasma, sotto la responsabilità della colpa, ma anche nella sua trasfigurazione di leggerezza e di sapienza liberatrici.

Elena è la soglia di un'esperienza simbolica che riproduce e rinnova in noi perennemente l'azione dell'Aurora, come dimostrano alcuni miti dimenticati: l'azione della luce armonizzatrice. Ma soprattutto Elena è la soglia delle voci: appartiene al mondo metamorfico delle Madri, dove ogni mito ha origine; è il canto delle forme fluenti di Maia, madre di Ermes, prima che la luce maschile di Apollo ne fissi retorica e musica.

L'Elena che ho scelto nel mio dramma è una donna borghese, una musicista, che attraverso il dolore darà voce alla musica. Mentre nel mondo diurno la sua anima è soffocata, l'immaginazione la risveglia con i sogni, dove compare un'identificazione con l'Elena dei miti. Sogni e vita diurna si intrecciano sempre più, finché l'immaginazione diventa la vera realtà, e ne sgorga una musica liberata: una musica che ho sognato realmente.

Rosita Copioli

SANTARCANGELO DEI TEATRI

XXII FESTIVAL 3-12 luglio 1992

PRENOTAZIONE E ACQUISTO BIGLIETTI

Per gli spettacoli contrassegnati da * e da ** è possibile prenotare per corrispondenza, per telefono o direttamente all'Ufficio Prenotazioni nei seguenti modi:

PER CORRISPONDENZA
dall'8 al 25 giugno

Dal ricevimento del programma potete farci pervenire la scheda di prenotazione al seguente indirizzo:
Santarcangelo dei Teatri
PRENOTAZIONE PER CORRISPONDENZA
Contrada dei Fabbri, 15
47038 Santarcangelo di R. (FO) - Italia

Le prenotazioni saranno confermate, in base all'ordine di arrivo, a partire dall'8 giugno. La Vs. prenotazione dovrà essere accompagnata dal pagamento (assegno circolare, vaglia telegrafico o travellers' cheque in Lire per gli stranieri). Alle prenotazioni che perverranno entro il 20 giugno si risponderà inviando i biglietti all'indirizzo da Voi indicato. Dopo tale data invieremo un tagliando che Vi permetterà di ritirare i biglietti prima delle ore 20.30 nei giorni del festival all'Ufficio Prenotazioni.

UFFICIO PRENOTAZIONI
dal 20 giugno
Santarcangelo - Piazza Ganganelli
tel. 0541/622210
ore 9.00-13.00/16.00-20.30

La vendita dei biglietti riprende nel limite dei posti disponibili all'ingresso degli spettacoli 30 minuti prima dell'inizio.

PER TELEFONO
0541/622210
dal 20 giugno
ore 9.00-13.00/16.00-20.30

Dopo la prenotazione telefonica è necessario farci pervenire il pagamento (tramite vaglia telegrafico) intestato a
Santarcangelo dei Teatri
PRENOTAZIONE TELEFONICA
Contrada dei Fabbri, 15
47038 Santarcangelo di R. (FO) - Italia

Il pagamento ci dovrà pervenire entro 5 giorni dalla prenotazione telefonica. DIVERSAMENTE, LA VS. PRENOTAZIONE SARA' ANNULLATA. I biglietti potranno essere ritirati all'Ufficio Prenotazioni in Piazza Ganganelli.

Per gli spettacoli non a prenotazione il biglietto potrà essere acquistato direttamente presso i luoghi spettacolo a partire da 30 minuti prima dell'inizio. A SPETTACOLO INIZIATO NON E' POSSIBILE ENTRARE, NÉ FARSI RIMBORSARE IL BIGLIETTO.

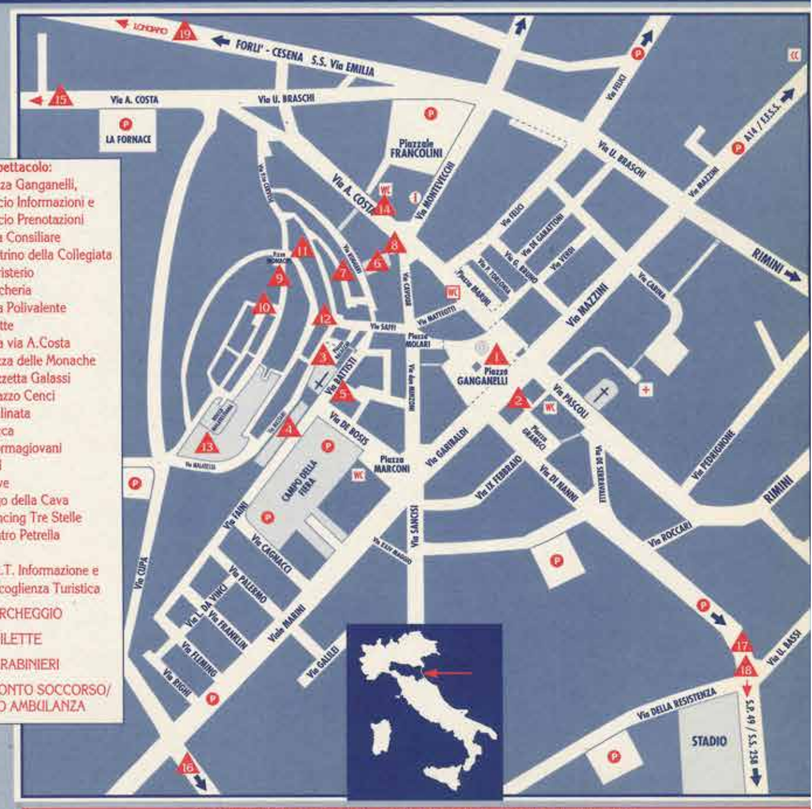
ABBONAMENTI

Abbonamento per quattro ingressi L. 45.000, in vendita esclusivamente all'Ufficio Informazioni di Piazza Ganganelli.
Ogni abbonamento è valido rispettivamente per il 3-4-5, per il 7-8-9 oppure per il 10-11-12 luglio.
L'abbonamento (che non comprende ma consente la prenotazione per gli spettacoli contrassegnati da * e da **) dà diritto all'ingresso fino a esaurimento posti.

UFFICIO INFORMAZIONI FESTIVAL
dal 15 giugno
Santarcangelo - Piazza Ganganelli
tel 0541/622224
Orario: 9.00-13.00/15.00-23.00

INFORMAZIONI UTILI

Uffici Informazione Turistica
Rimini p.le C.Battisti, 1 - tel. 0541-51331/51480
Santarcangelo via Montevecchi, 7 - tel. 0541-624270
Agenzie Viaggi
Santarcangelo Acerboli
via Braschi, 40/b - tel. 0541-621351
Santarcangelo Podium Viaggi
via Pascoli, 27 - tel. 0541-622222
Tam Tam Informagiovani
Santarcangelo via Andrea Costa - tel. 0541-624305
Stazione FF.SS.
Santarcangelo p.le Esperanto - tel. 0541-626379
Rimini p.le C.Battisti - tel.0541- 24407
Taxi
Santarcangelo p.zza Molari
Bar Commercio - tel. 0541-626207
Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna
Santarcangelo via Montevecchi, 41
tel. 0541-624703
Posto Telefonico Pubblico
Santarcangelo Bar dell'Autista
via Cavour, 2 - tel. 0541-626145
Pronto Soccorso
Santarcangelo via Pascoli, 3 - tel. 0541-626116
Farmacie
Santarcangelo Ospedale
via Pascoli, 1 - tel. 0541-626101
Santarcangelo Dr. Savini
via Garibaldi, 13 - tel. 0541-626164
San Vito Dr. Rasponi
via Vecchia Emilia, 185 - tel. 0541-620013
Carabinieri
Santarcangelo via Mazzini, 61 - tel. 0541-626187
Vigili Urbani
Santarcangelo p.zza Ganganelli, 1 - tel. 0541-624361
Ufficio ACI
Santarcangelo via Don Minzoni - tel. 0541-620552
Rimini via Roma - tel. 0541-24275


FORLI' - CESENA S.S. Via EMILIA
RIMINI
Via A. COSTA
Via U. BRASCHI
LA FORNACE
Piazzale FRANCOLINI
Via MONTEVECCHI
Via MAZZINI
Piazza GANGANELLI
Via PASCOLI
Via GARIBALDI
Via DI MARINO
Via XX SETTEMBRE
Via ROCCARI
Via SANCISI
Via DE BOSIS
Piazza MARCONI
CAMPO DELLA FIERA
Via CAVOUR
Via CAPPUCCINI
Via PALERMO
Via MARINI
Via GALLETI
Via DELLA RESISTENZA
STADIO
Via IL BASSO
Via DEL PINO
Via FLEMING
Via RIGHI
Via DA VINCI
Via FRANKLIN
Via BALESTRIERI
Via MATTEOTTI
Via SAFFI
Via BATTISTINI
Via MOLARI
Via BOSCHETTI
Via G. BRUNO
Via GARAMPI
Via IBSEN
Via P.M. GARATTONI
Via TYPOS
Via CAMPO
Via MARCONI
Via DEGLI ORTI
Via MARTIRI
Via DEGLI ORTI
Via DEL CARRO
Via DEGLI ORTI
Via DEL CARRO
Via DEGLI ORTI
Via DEL CARRO

PROGRAMMA XXII FESTIVAL LUGLIO 1992

	PIAZZA GANGANELLI ore 21.30	SFERISTERIO * ore 21.00 ingresso L. 15.000	FISI * ore 21.30 ingresso L. 15.000	PIAZZA DELLE MONACHE ore 21.30 ingresso L. 15.000	SALA POLIVALENTE * ore 23.30 ingresso L. 12.000	TEATRINO DELLA COLLEGIATA ore 19.00 ingresso L. 12.000	PIEVE ore 23.30 ingresso L. 15.000	SALA CONSILIARE ore 24.00 ingresso L. 12.000
VEN 3	**POTERE ALLE POSSE** Devastatin' Posse (TO) 99 Posse (NA)	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU SHAMAN** Passacaille durata 1h 30'	**MONACI TIBETANI** Rituali di guarigione durata 2h	**C. BRUNI** Con l'anima negli occhi durata 1h	**TAM** Il più meritevole dei tre durata 1h	**TEATRO DI DIONISO** Carne varietà onirico durata 1h 10'	**BELLEZZA SEMPRE** Auguri e lustro di luna durata 1h
SAB 4	**LEO BASSI** Il pubblico come amici da stupire	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU SHAMAN** Passacaille durata 1h 30'	**MONACI TIBETANI** Rituali di guarigione durata 1h 30'	**C. BRUNI** Con l'anima negli occhi durata 1h	**TAM** Il più meritevole dei tre durata 1h	**TEATRO DI DIONISO** Carne varietà onirico durata 1h 10'	**BELLEZZA SEMPRE** Auguri e lustro di luna durata 1h
DOM 5	**POTERE ALLE POSSE** Sa Razza (Iglesias) Fuckin' Camels' n Effect (BO)	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU SHAMAN** Passacaille durata 1h 30'		**C. BRUNI** Con l'anima negli occhi durata 1h	**TAM** Il più meritevole dei tre durata 1h	**TEATRO DI DIONISO** Carne varietà onirico durata 1h 10'	**BELLEZZA SEMPRE** Auguri e lustro di luna durata 1h
LUN 6	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**
MAR 7	**LEO BASSI** L'ascolto dei vecchi popoli	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'		**CANDIDO '90** Anche gli eroi... durata 1h 45'		**FRANCO SCALDATI** femmine dell'Ombra (lettura) durata 2h	**INSTITUTET FÖR SCENKONST** Popolo durata 1h 10'	**FAMIGLIA SFUGGITA** Fiore che non guarisce durata 1h
MER 8	**POTERE ALLE POSSE** Isola Posse Sound System (BO)	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'		**CANDIDO '90** Anche gli eroi... durata 1h 45'	**BALLATUM THEATRE** On s'aimait trop... durata 1h	**FRANCO SCALDATI** femmine dell'Ombra (lettura) durata 2h	**INSTITUTET FÖR SCENKONST** Popolo durata 1h 10'	**FAMIGLIA SFUGGITA** Fiore che non guarisce durata 1h
GIO 9	**LEO BASSI** L'impatto degli eventi che risvegliano gli istinti	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'		**CANDIDO '90** Anche gli eroi... durata 1h 45'	**BALLATUM THEATRE** On s'aimait trop... durata 1h	**FRANCO SCALDATI** femmine dell'Ombra (lettura) durata 2h	**INSTITUTET FÖR SCENKONST** Popolo durata 1h 10'	**MORPHE' DANZA** Partita di ritorno durata 1h 10'
VEN 10	**POTERE ALLE POSSE** OTR Posse (VA) Isola Posse All Stars (BO)	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU RADEAU** Chant du bouc durata 2h 15'	**TEATRO INGENUO** Bellissimi durata 1h 15'	**MONICA FRANCIA** Il profumo del respiro durata 1h	**TEATRO REON** Dolce casa durata 1h 20'	**TREBBO** Mirra di Alfieri durata 1h 15'	**BUCCI-SGROSSO** L'amore delle pietre durata 1h 30'
SAB 11	**LEO BASSI** Il racconto	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU RADEAU** Chant du bouc durata 2h 15'	**TEATRO INGENUO** Bellissimi durata 1h 15'	**MONICA FRANCIA** Il profumo del respiro durata 1h	**TEATRO REON** Dolce casa durata 1h 20'	**TREBBO** Mirra di Alfieri durata 1h 15'	**TEATRO DELL'APPESO** La condanna durata 45'
DOM 12	**POTERE ALLE POSSE** Sud Sound System (LE)	**:riflessi** oplà. noi viviamo durata 1h 30'	**THEATRE DU RADEAU** Chant du bouc durata 2h 15'	**TEATRO INGENUO** Bellissimi durata 1h 15'	**MONICA FRANCIA** Il profumo del respiro durata 1h	**TEATRO REON** Dolce casa durata 1h 20'	**TREBBO** Mirra di Alfieri durata 1h 15'	**MARGUTTE** Lettera al Ministero della paura durata 1h 15'

	PIAZZETTA GALASSI ore 21.30 ingresso L. 5.000	DANCING TRE STELLE S. Martino dei Mulini ore 21.30 ingresso L. 12.000	LAGO DELLA CAVA ** ore 18.00 ingresso L. 12.000	ROCCA ** ore 20.30 ingresso L. 15.000	GROTTE ** ore 19.00 ore 22.00 ingresso L. 15.000	SCALINATA	TEATRO PETRELLA Longiano ore 21.30 ingresso L. 15.000	SEMINARI	
VEN 3								ore 16.30 **TEATRO/ CARCERE** Sala Polivalente	VEN 3
SAB 4	**BARACCA BURATTINI** Pitin e Manaca amici per la pelle durata 1h				**FAMIGLIA SFUGGITA** Idda durata 45'			ore 10.30 **DELSARTE** Sala degli Archi Rimini	SAB 4
DOM 5	**I PUPI DI STAC** I tre doni del vento tramontano durata 1h 10'				**FAMIGLIA SFUGGITA** Idda durata 45'		Elena di Rosita Copioli (lettura) durata 1h 30'	ore 10.30 **DELSARTE** Sala degli Archi Rimini	DOM 5
LUN 6	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	**RIPOSO**	LUN 6
MAR 7								ore 10.30 **TEATRO FINALE** Sala via A.Costa	MAR 7
MER 8	**TEATRO SANDRONE** La vendetta della fata Morgana durata 1h 10'	**INFIDI LUMI** BAAL/Brecht un coreodramma durata 1h						ore 10.30 **TEATRO FINALE** Sala via A.Costa	MER 8
GIO 9		**INFIDI LUMI** BAAL/Brecht un coreodramma durata 1h		**MARCELLO SAMBATI** Gli arcobaleni di Edmond Jabès durata 50'				ore 10.30 **TEATRO FINALE** Sala via A.Costa	GIO 9
VEN 10	**SERGIO DIOTTI** Il tempo delle fiabe durata 1h 5'	**INFIDI LUMI** BAAL/Brecht un coreodramma durata 1h	**TEATRO E NATURA** Aspettando... durata 2h 30'	**MARCELLO SAMBATI** Gli arcobaleni di Edmond Jabès durata 50'		**FAMIGLIA SFUGGITA** Prova d'amore		ore 15.30 **POTERE ALLE POSSE** Sala via A.Costa	VEN 10
SAB 11	**ROMANO DANIELLI** La prova del coraggio durata 1h		**TEATRO E NATURA** Aspettando... durata 2h 30'	**MARCELLO SAMBATI** Gli arcobaleni di Edmond Jabès durata 50'		**FAMIGLIA SFUGGITA** Prova d'amore	La regina di Polonia di Flavio Nicolini (lettura-concerto) durata 1h 30'	ore 10.30 **PIAZZA VIRTUALE** Informagiovani	SAB 11
DOM 12			**TEATRO E NATURA** Aspettando... durata 2h 30'			**FAMIGLIA SFUGGITA** Prova d'amore diventa Festa panica			DOM 12

* Spettacoli con possibilità di prenotazione ** Spettacoli a prenotazione obbligatoria

MAGGIOLI EDITORE · Società del Gruppo Maggioli · MAGGIOLI OFFICE CENTER · Società del Gruppo Maggioli · maggioli MODULGRAFICA · Società del Gruppo Maggioli · maggioli INFORMATICA · Società del Gruppo Maggioli · CONESPO CISEL MaggioliPublisystem · Società del Gruppo Maggioli · MAGGIOLI PROGEA CONSULENZA PER ORGANIZZAZIONI PUBBLICHE · Società del Gruppo Maggioli · PUBLITEMA

APT

RIMINI RICCIONE
BELLARIA-IGEA MARINA
CATTOLICA
MISANO ADRIATICO
SANTARCANGELO
VERUCCHIO
Rimini & Co.

unicef

Office National
pour la Diffusion Artistique

ALTER ECHO
SUONO - LUCE - VIDEO

ALLESTIMENTI SPETTACOLARI
GABBI
PONTEGGI

Commodore

SPOTLIGHT
MILANO

L'attività di Santarcangelo dei Teatri è realizzata con la collaborazione di

calcestruzzi spa

MAGGIOLI
EDITORE

Franco Scaldati nasce nel 1943 a Montelepre, paese della provincia di Palermo.

Gli anni Settanta segnano il suo esordio e assistono alla nascita di quella Compagnia del Sarto dove ogni spazio e cosa sono totalmente affidati alla straordinaria inventiva della compagnia. Del 1976 è la prima messa in scena del *Pozzo dei pazzi*, cui seguono *Lucio*, *Manu Mancusa* e *Il Cavaliere Sole*.

In questi ultimi anni Scaldati ha rivolto il suo interesse verso una forma di laboratorio teatrale che mira alla ricerca e all'approfondimento del linguaggio scenico.

Sono storie raccontate da un'unica voce, ma è come se un personaggio si sdoppiasse in continuazione, poiché racconta tante storie. E' come se avesse dentro tanti personaggi che vengono fuori attraverso una specie di medianicità. Sono storie che stanno un po' tra il reale e l'irreale, un po' al confine tra la vita e la morte. Storie comunque sempre estreme. Sono storie di sesso, di violenze, ma anche di dolcezze a volte, un po' come se queste vite ambissero a un riscatto attraverso una vita vissuta nella peggiore sofferenza. Sono storie che in qualche modo svelano la parte oscura di ognuno di noi, con un linguaggio spesso molto duro, al limite della pornografia.

Ci sono io che leggo e in penombra una figura femminile seduta, quindi tranquillamente immobile.

Alcune immagini mi sono venute agli occhi pensando al testo che verrò a leggere.... le elenco

assieme a qualche riflessione

ombre che si accostano l'una a l'altra
a formare una curiosa notte
ombre che a volte lasciano intravedere
Stelle

parlano le ombre.... e le voci sono simili al pulsare
del sangue
nelle vene

... raccontano le ansie
... i desideri
... le angosce
... gli orrori dei corpi a cui appartengono

... è un delirio al limite della vita
... o forse è un delirio di morte
... sono emanazioni di sesso
... sono visioni
... sono totali violenze e a volte dolcezze

... sono ora ombre immerse nel sangue
... Sono ora l
canti
della
notte

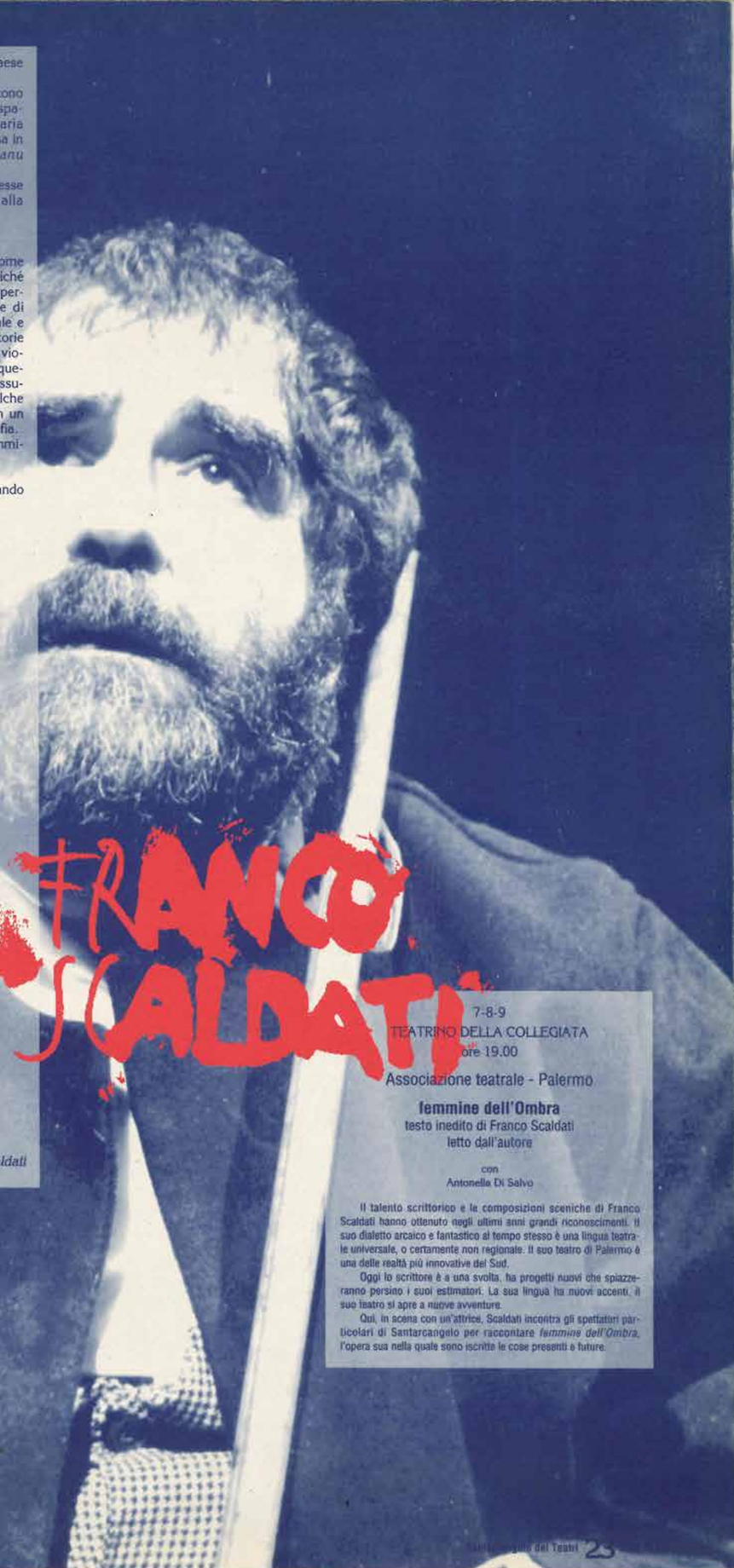
sono ora mute le ombre immerse nella luce
e i corpi sono svegli
Sono svegli

Sono immagini che affiorano tra un pensiero e l'altro
Come ombre dei pensieri

Le storie di queste ombre verrò a leggere
Cercando di essere l'ombra di me stesso

... e c'è una lanterna che è luce e oscurità
... e c'è una creatura con la sua ombra muta

Franco Scaldati



7-8-9
TEATRINO DELLA COLLEGIATA
ore 19.00
Associazione teatrale - Palermo

femmine dell'Ombra
testo inedito di Franco Scaldati
letto dall'autore

con
Antonella Di Salvo

Il talento scrittorico e le composizioni sceniche di Franco Scaldati hanno ottenuto negli ultimi anni grandi riconoscimenti. Il suo dialetto arcaico e fantastico al tempo stesso è una lingua teatrale universale, o certamente non regionale. Il suo teatro di Palermo è una delle realtà più innovative del Sud.

Oggi lo scrittore è a una svolta, ha progetti nuovi che spiazzeranno persino i suoi estimatori. La sua lingua ha nuovi accenti, il suo teatro si apre a nuove avventure.

Qui, in scena con un'attrice, Scaldati incontra gli spettatori particolari di Santarcangelo per raccontare *femmine dell'Ombra*, l'opera sua nella quale sono iscritte le cose presenti e future.

VEDERE E ASCOLTARE
IL FESTIVAL DI
SANTARCANGELO.

ALTER ECHO
SUONO - LUCE - VIDEO
VIA MACANNO, 4 - 47037 RIMINI (FO) - TEL. 0541.388456

Non si tratta dell'uomo, nemmeno della donna.
Si tratta di Popolo, in singolare e in plurale.
Si tratta di Tu - uomo, Tu miserabile divinità.
Solo tra i milioni che hanno vissuto mille vite.
Figli e figlie dalla Torre di Babele, lingue ai quattro venti con lo stesso desiderio, stessa nostalgia.
Tu Popolo che partecipi alla danza eterna con quel partner irraggiungibile, la Dea della Libertà che scesa dal suo piedistallo si mescola tra le schiene chine e le mani piagate.

Roger Rolin

L'Institutet för Scenkonst (Istituto di Arte Scenica) è stato fondato da Ingemar Lindh in Svezia nel 1971 come teatro laboratorio e luogo d'incontro e di scambio tra gli artisti.

La ricerca dell'Istituto sull'arte dell'attore diventa molto presto fonte di ispirazione per la maggior parte dei gruppi teatrali svedesi degli anni Settanta e in seguito, grazie soprattutto all'originale lavoro di ricerca pedagogica, l'Istituto diventa un punto di riferimento per attori, registi e gruppi teatrali in tutta Europa. Dal 1984 la compagnia dell'Institutet för Scenkonst si stabilisce in Italia, a Pontremoli, e crea presso il Teatro della Rosa due progetti speciali: il Centro internazionale per la ricerca e l'autopedagogia teatrale, e l'Università del teatro, un progetto di ricerca sulla pedagogia teatrale.

Lo spettacolo *Popolo* fa parte del processo di ricerca sull'arte dell'attore; è uno spettacolo dove il processo è il risultato, al contrario del procedimento più comune dove un processo porta al risultato o a un prodotto. Nello spettacolo Roger Rolin realizza insieme a Ingemar Lindh, regista e maestro dell'Istituto, la messa in scena di un testo lirico dello scrittore francese Henri Pichette, *Toi qui es peuple et mal léché* (tu che sei popolo e mal finito), pubblicato per la prima volta nella rivista culturale cattolica "L'Esprit" nel 1956. Si tratta di un testo che ha seguito il lavoro di Scenkonst fin dall'inizio, e del quale sono già state realizzate alcune rappresentazioni collettive.

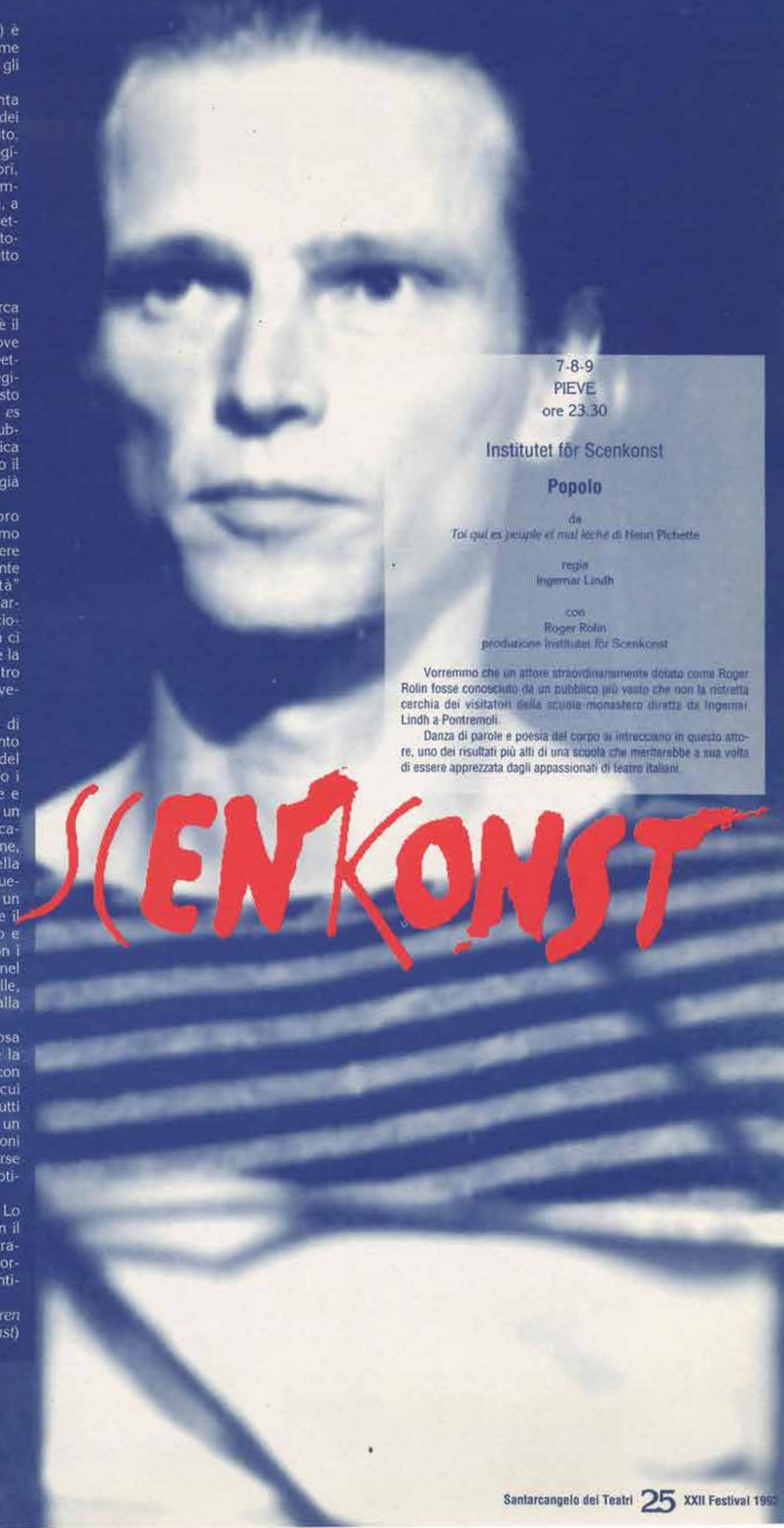
(...) L'esigenza di verità che ha guidato il lavoro dell'Institutet för Scenkonst lo separa dall'avanguardismo frivolo: "c'è un teatro che si occupa di come far credere al pubblico che è vero, e ce n'è un altro che ugualmente usa la forma teatrale per sapere quale è la verità" (Ingemar Lindh). Il compito è in altre parole definito partendo da un punto di vista etico che esamina le condizioni fondamentali su cui si basano i confronti che la vita ci sottopone. E' il contesto, da cui nasce il testo, a essere la base dello spettacolo. Il punto di partenza per il teatro non può essere altrove che lì, nel testo inteso come avvenimento, come esperienza o come conflitto formulato.

Un presupposto per il lavoro è stato il desiderio di Rolin di fare uno spettacolo da solo, ponendo l'accento sull'esame delle possibilità vocali del canto come del testo parlato. Inizialmente il lavoro aspirava, secondo i principi di Scenkonst, a essere neutro, libero da idee e preconcetti. Partendo da un punto di riferimento fisico, un corpo esoterico senza associazioni pragmatiche, si cercava l'incontro con diversi esempi di "purezza" - Antigone, Giovanna d'Arco, Florence Nightingale o la Dea della Libertà - per giungere poi al teatro di Pichette. E' in queste circostanze che si può parlare di veder crescere un lavoro, attraverso il modo in cui Roger Rolin possiede il suo mezzo di espressione, capisce il palcoscenico e mostra che lui, lassù, ha qualcosa da fare. Lavora con i suoi materiali, le sue conoscenze e le sue esperienze: nel lavoro su *Popolo* si trovano dunque, come toni e scintille, frammenti di Solange da *Le serve* di Genet e Jean dalla *Signorina Giulia* di Strindberg.

(...) *Popolo* vive in un raro avvicinamento a qualcosa di attuale. Scritto da un cattolico marxista durante la rivolta in Ungheria, le sue parole piombano su di noi con un significato inquietante e mitico nel momento in cui l'Unione Sovietica si disintegra. Su cosa è il "popolo" tutti hanno un'opinione, sia generale che particolare. E' un concetto che viene usato in tutte le possibili combinazioni e situazioni, con diversi gradi di valutazione e in diverse maniere legate alla tragedia poetica e politica del quotidiano.

Il lavoro artistico chiede il tempo di cui ha bisogno. Lo fa anche il pensiero sociale. Il teatro che comincia con il contenuto inteso come una cosa ovvia raggiunge raramente un tale stato di liberazione, di tradimento, di tormento e di benedizione che *Popolo* realizza facendo sentire lo spettatore vivo come essere umano.

Kerstin Noren
(estratto da *Sei testi sull'Institutet för Scenkonst*)



7-8-9
PIEVE
ore 23.30

Institutet för Scenkonst

Popolo

da
Toi qui es peuple et mal léché di Henri Pichette

regia
Ingemar Lindh

con
Roger Rolin
produzione Institutet för Scenkonst

Vorremmo che un attore straordinariamente dotato come Roger Rolin fosse conosciuto da un pubblico più vasto che non la ristretta cerchia dei visitatori della scuola-monastero diretta da Ingemar Lindh a Pontremoli.

Danza di parole e poesia del corpo si intrecciano in questo attore, uno dei risultati più alti di una scuola che meriterebbe a sua volta di essere apprezzata dagli appassionati di teatro italiani.

SCENKONST

Il Teatro Ingenuo: Ferruccio Cainero e Giovanni De Lucia, due comici che da quindici anni in giro per l'Europa rinnovano la tradizione della Commedia dell'Arte. Un ridere che viene dal corpo, irrefrenabile come gli umori più profondi, come i sentimenti più semplici e più veri, che appartengono a tutti. Ma il riso dei clowns del Teatro Ingenuo non è mai facile evasione perché non perde di vista la realtà, con i suoi drammi e le sue ingiustizie. E' sempre il frutto di uno sguardo partecipe e appassionato, perché solo chi sa quanto sia difficile ridere *può ridere sul serio.*

Alberto Melucci
Prof. Ordinario di Sociologia
Università Statale di Milano

Da sempre i comici sono degli imprevedibili e trasgressivi guastafeste, sempre fuori posto e fuori misura con i loro sberleffi, i loro gesti e le loro battute. Ma oggi, in sintonia con i tempi, Ferruccio e Giovanni sono diventati due saltimbanchi eleganti e salottieri, accomodanti e pacifici.

Come tutti i baciati dal benessere si sentono belli, buoni, giusti e tendono a vedere e giudicare il loro prossimo con simpatia e benevolenza. Insomma, siamo tutti buonissimi e bellissimi! Ma come per il visionario Don Chisciotte lo scambiare squallide locande per castelli e poveri pastori per nobili cavalieri è foriero di guai e bastonate, così per i nostri due clowns il sentirsi nel migliore dei mondi possibili si trasformerà, durante lo spettacolo, in una esilarante e allucinante disavventura. La cattiveria, il pregiudizio, l'ignoranza e l'atavica fame sono lì a attenderli.

10-11-12
PIAZZA DELLE MONACHE
ore 21.30

Teatro Ingenuo

Bellissimi

di e con
Ferruccio Cainero e Giovanni De Lucia

produzione
Teatro Ingenuo in collaborazione con Teatro Gioco Vita e Theater Fletch Bizzel

Ferruccio Cainero e Giovanni De Lucia sono una coppia di clown. Hanno un grande successo in tutta Europa ma non sono apprezzati come meritano nel loro paese, l'Italia.

Ciò forse perché di clownerie abbiamo fatto indigestione negli anni bui, oppure perché il loro è un linguaggio irriducibile alla televisione com'è oggi in Italia.

Ci è sembrato comunque giusto ospitare il loro ultimo lavoro, impegnato ma non impegnativo, divertente ma nel segno graffiante di Altan.

SIPARIO

IL MENSILE DELLO SPETTACOLO

TI OFFRE

INCHIESTE
TESTI TEATRALI
RECENSIONI
RUBRICHE
SAGGI
SERVIZI FOTOGRAFICI
DIBATTITI
INFORMAZIONI SUI CONCORSI
PROGETTI SPECIALI
DOSSIER
CORRISPONDENZE
DALL'ESTERO
DOCUMENTI

UNA GUIDA AI FESTIVAL
SPETTACOLI A MILANO
SPETTACOLI A ROMA
GUIDE REGIONALI

da ottobre 1991 fino al 1993 in occasione del bicentenario della morte il teatro di

CARLO GOLDONI

in fascicoli omaggio
allegati alla rivista

ABBONARSI È IL MODO MIGLIORE PER NON PERDERE QUESTA'OFFERTA E PER ARRICCHIRE LA PROPRIA BIBLIOTECA

Dialoghetto romantico
o sia
le disavventure della creatività

- Iniziamo con lo svelare, per così dire, la "fonte" della vostra "nominazione" e l'identità dei componenti; questo non tanto perché i lettori abbiano una chiara contezza di qual sia la "peripezia" nel dover ricercare una "identità", quanto perché conoscano, al fine, il fervore del linguaggio che muove le "sciagure" dei giovani teatranti.

- Infidi Lumi non esiste. Non esiste come "Compagnia"; è uno *scherzaccio* ideato da me per *sospendere* - e una volta per sempre - l'ossessione del "nome", della "qualificazione", della "identificazione". Fortunosamente mi capitò per mano un bellissimo libretto di madrigalisti del Seicento, di area siciliana, dal titolo appunto *Infidi Lumi*, che riprendeva un endecasillabo del Tasso ("*Specchi del cor fallaci infidi lumi*") svolgendolo quasi in maniera parossistica lungo tutto un gruppo di madrigali; all'orecchio, dunque, mi parve di poter adottare questo "motivo" come contenitore del mio lavoro.

- Vostro, semmai...

- No, mio e basta. Che a questo contenitore debba poi corrispondere una "Compagnia" non ci credo; meglio: non mi interessa, non ne voglio nemmeno sentir parlare, per cui non se ne fa praticamente nulla.

- Be'... vogliamo continuare? Il vostro... ehm... tuo lavoro per esempio?

- Può sembrare che l'aspetto letterario abbia una certa supremazia nei miei lavori; questo naturalmente non è vero. Ora, si sa, c'è un forte ritorno alla parola; ma tornare alla parola non deve voler dire solo rileggere i testi, renderli "spontanei" a livello registico con demiurgiche - quanto soporifere - sedute a tavolino (ossia omologarli alle edificanti impotenze del quotidiano), nel consueto blah blah blah soft-culturale del teatraccio di Stato (perennemente Stabile). E non si tratta nemmeno di "giocare" d'anticipazione; l'anticipazione non esiste, è una invenzione tipicamente piccolo-borghese per controllare ciò che sfugge a chi ha, appunto, il fiato corto. L'unico termine di rapporto deve essere lo studio; al diavolo la Ricerca, la Sperimentazione, le Ideologie d'avanguardia! Ogni persona che studia è all'*avanguardia* rispetto a un'altra che fa lo stesso lavoro ma non studia. Il mio ultimo lavoro sulla *Gerusalemme Liberata* del Tasso prende le mosse da queste premesse, fortemente letterarie, per distaccarsene poi in maniera critica, , producendo così un'arte abbarbagliata da suggestioni visive legate al ritmo, a una scena il più possibile *totale*.

Baal è stato continuamente rimaneggiato da Brecht; l'equivoco ideologico che oggi ci fa leggere una edizione definita "1918" ma che del 1918 non è, la dice lunga sul modo in cui una certa cultura si è occupata di cose - accademizzandole - per le quali avrebbe dovuto più coerentemente provare allergia.

Del testo *Baal* non mi interessano né il linguaggio né il significato più propriamente sociale (e in quanto tale edificante): bensì quel dedaleo rincorrere il "vuoto" attraverso una casba di parole abbagliate dalla bellezza dell'attimo. La liberazione del "peso" (i differenti testi maturati sulla prima "traccia": il manoscritto del 1918) nel silenzioso apparire del "nulla" (la morte di Baal mentre cerca - ancora - di ascoltare la pioggia).

- Ma... forse... occorrerebbe garantire... lo Spettatore... chi paga... deve sapere...

Lo spettatore non è tenuto a sapere nulla. Veda, in fondo il fuoco della visione deve essere volontà di riempimento: porgere l'orecchio alla poesia è un atto di collaborazione al sapere. Senza la maledetta ossessione di scorgere il "risultato" di un lavoro, si può percepire la "febbre" di un teatrabile salvato dalla pagina. Sono le potenze segrete, le vie interne, le forze che non si danno alla spiegazione, a costruire il genio poetico. Brecht era soprattutto un poeta, a tratti pessimo (e questo lo salva da una certa ideologia che lo vuole - a tutti i costi - populista) vale a dire suo malgrado.

Stefano Tomassini

8-9-10
DANCING TRE STELLE
S. Martino dei Mulini
ore 21.30

Infidi Lumi

BAAL / Brecht
un coreodramma

di e con
Stefano Tomassini
e con quei che *Le palpebre disserra al novo lume,*
Nè sa dove drizzar l'orme raminghe
(G.B. Marino, Adone, XII, 103)

musiche originali di scena
Maurizio Curadi, Elio Gavarini, Domenico Petrosino

devozioni domestiche al testo
Elena Arcuri

scenografo realizzatore
Giusi Campisi

produzione
Infidi Lumi in collaborazione con
Santarcangelo dei Teatri, Teatro alle Vigne di Lodi, Atelier di cultura teatrale dell'Università di Parma

Dopo gli studi sul teatro barocco e le realizzazioni sceniche conseguenti (ovviamente intrasportabili) Stefano Tomassini alias Infidi Lumi prende Brecht, che complessivamente non gli è tanto simpatico, e lo scuote. Restano per terra un po' di carte, ci sono molte poesie e soprattutto *Baal*, questa stupenda opera giovanile finora mai redatta (dagli editori) mal tradotta e peggio messa in scena.
Baal è una vetta altissima di nichilismo dalla quale però, una volta arrivati, si vedono gli angeli. E' un'opera che lo stesso Brecht "maturo" cercava di modificare e di sopprimere, ma ai cui fascino soccombeva.
Infidi Lumi ci ripropone il "pigro Baal, l'asociale" nel luogo in cui questo Io fallito ha consumato gran parte della sua esistenza, la Baleia.

REON

10-11-12
TEATRINO DELLA COLLEGIATA
ore 19.00

Teatro Reon

Dolce casa

testo e regia
Fulvio Ianneo

collaborazione tecnica
Bernardetta Signorin

con
Anna Amadori, Nadia Malverti, Maurizio Mistretta, Fulvio Ianneo

produzione
T.N.E. Moline in collaborazione con
l'Assessorato alla Cultura del comune di Bologna

Dopo qualche anno di lavoro a fianco di Leo de Berardinis, Fulvio Ianneo ha intrapreso una propria strada fondando Reon Teatro. Senza lasciarsi fermare dalla insensibilità verso le giovani formazioni, sta cercando assieme a un'attrice sensibile come Anna Amadori di proporre una drammaturgia originale. Eccolo dunque autore dei copioni, regista e talvolta persino in scena. E attento alla densità del fatto scenico quanto alla sua forza comunicativa. Ogni volta rimettendo completamente in gioco i risultati raggiunti.

Il teatro Reon (teatro che scorre fluente) inizia l'attività pubblica continuativa nel 1989. Il nucleo artistico che ha dato vita a questa esperienza, costituito da Anna Amadori e Fulvio Ianneo, si è scelto un luogo preciso, unico e al tempo stesso mobile. Su questo spazio in movimento cerca di attraversare ogni esperienza umana possibile, di vederla fluire, articolarsi e scomporsi nel prisma dell'arte teatrale e della conoscenza. Ciò che scorre è un racconto. Il teatro, come una piccola nave, naviga dentro un paesaggio che passa davanti agli occhi di chi tiene il timone e di chi si fa portare. Questo è il luogo dove il narrare è un punto d'incontro e di ascolto tra realtà e vite diverse. In questo teatro il linguaggio è l'arte di raccontare secondo una propria visione della verità umana, con un modo di esprimersi che fa coincidere in un'unica forma linguaggio e narrazione. Gli stessi personaggi che vivono sulla scena, senza abbandonare il proprio ruolo, testimoniano di sé stessi in un posto dove sono certi di trovare qualcuno a cui raccontare la propria storia, prima ancora di averla capita, ma dove neppure questo doppio binario di esistenza riesce a renderli consapevoli della loro vita.

Intorno a questi valori del teatro che noi consideriamo primari e in funzione di queste idee, abbiamo dato vita a una ricerca su come narrare, con che linguaggio, con quali pratiche produttive. Abbiamo cominciato a approfondire i rapporti fra l'arte dell'attore e un particolare tipo di scrittura in cui i personaggi e le tessiture drammatiche nascono dall'intrecciarsi delle esigenze tematiche con le particolarità espressive e umane degli attori che vi lavorano dentro. E' stato anche individuato un preciso concetto di regia come composizione scenica in cui, attraverso il gioco contrappuntistico tra voce, azione, spazio, colore e materiali si dà vita a una sinergia musicale della rappresentazione e al suo fluire temporale. In un continuo variare di forme e di esperienze è inutile cercare un genere a cui affidare il senso di una identità artistica. Gli spettacoli rivolgono uno sguardo all'indefinitezza del nostro vivere, non li qualifichiamo come comici o drammatici, anche se al loro interno fioriscono indistintamente situazioni umoristiche e momenti di tragicità.

Maritata, precedente studio per *Dolce casa*, racconta di una donna che ha deciso di essere sposata. Ma con chi? Sta parlando con qualcuno: è il marito o un compagno immaginario? Sembra che voglia dividere tutto con lui, anche la fissazione di un'utopia rivoluzionaria, che appartiene a un'altra storia ma che nella vita di lei rappresenta il desiderio di esistere nel bisogno preciso di non essere sola. Questo desiderio è così forte che la donna ha deciso perfino di abitare all'aperto, in una casa in costruzione.

In *Dolce casa* una donna e il suo compagno fantasma vanno a vivere in una casa non ancora ultimata, arredandola così com'è, sopportando le intemperie, costruendo un esempio di vita "aperto" e tentando con questa azione esemplare di creare un punto di incontro con un coro di persone impaurite e diffidenti, in un mondo sociale incomprensibile, reale e al tempo stesso immaginario. In questo luogo ogni azione si trasforma in "arte proletaria". I due esortano un proletariato inesistente a aderire all'utopia anarchica e a ripudiare la cupezza del presente. Da questa enorme energia, consumata nel gioco della memoria, riemergono riti contadini e voci di antenati.

Per costruire la teatralità di *Dolce casa*, da una parte si è reso necessario individuare un'idea di spazio e di azione legati a un coro, dall'altra un tipo di energia e di vocalità che caratterizzi i due "artisti proletari". La scena e i personaggi dello spettacolo sono collegati a un progetto laboratorio che abbiamo realizzato con un gruppo di detenuti e che ha prodotto due spettacoli paralleli ispirati all'opera di F. Kafka. Il legame riguarda l'approccio alla concezione dello spazio scenico come rappresentazione di una realtà labirintica e inaccessibile e le sue relazioni con una possibile o impossibile qualità dell'azione teatrale. Collocato in una posizione diametralmente opposta al "neofuturismo tecnologico" Kafka proietta, di questa realtà, un'ombra ricca di contraddizioni. Ci siamo messi alla ricerca di un linguaggio attorico che sperimenti varie possibilità di estroversione attraverso una pratica di piccoli interventi da attuare in momenti informali e in spazi non teatrali. I due personaggi di *Dolce casa* infatti costituiscono l'altro polo conflittuale a quello dello spazio e dell'azione kafkiana che pertiene al coro. La donna e il compagno fantasma aspirano a una libertà utopica, a una via d'uscita da raggiungere anche a costo di sconfinare nella follia; tendono a sopravvivere alla solitudine rifiutando l'isolamento e preferendo a una sopravvivenza passiva un dolore attivo e vitale.

Fulvio Ianneo

9-10-11
ROCCA
ore 20.30

Dark Camera

Gli arcobaleni di Edmond Jabès

di e con
Marcello Sambati

produzione
Dark Camera

Lo conosciamo da pochissimo, Marcello Sambati. Colpa nostra. La sua assenza finora da Santarcangelo significa uno dei limiti di questo Festival, che spesso è stato prigioniero di mode e scuole, di giornalistica ansia di apparire.

Il lavoro ultradecennale di Sambati a Dark Camera - teatrino non minore nell'avanguardia della capitale - ha sempre intrecciato ricerca visiva e scultura fonetica, talvolta con una profondità di riferimenti da rendersi quasi ostile allo spettatore.

Per Santarcangelo Sambati ha pensato alle parole di Edmond Jabès e le propone con ricercata semplicità in una cornice straordinaria. Per i pochi fortunati spettatori capaci di vedere un tramonto.

Marcello Sambati, per te che in questi anni hai lavorato con tutte le tue risorse a piccole opere per pochi sguardi, secondo un ammonimento che ti ha segnato, in segreto, nel silenzio, nascosto a te e per te stesso, al reale e per il reale, fedele all'insegnamento di un Maestro. Niente si è davvero mai svelato e tuttavia qualcosa si è lasciato cogliere, stringere, mangiare-conoscere. In questo lavoro non hai avuto molti compagni, forse uno, e anche tu medesimo ti sei combattuto, in ogni occasione, negandoti all'idea e al progetto, merci da mercato, costringendoti alla nudità del tuo piccolo teatro, edificato nel tempo sulla tua visione, sul tuo corpo, sola miserabile ricchezza. Hai scelto un Teatro che già da sempre fu scelto dall'essere, per il suo splendore e la sua finitudine, tagliando via gli stucchi e gli ornati, le cronache e le storie, abbandonando i Testi Scritti e cercando disperatamente la scrittura, potando ogni intenzione, ogni sogno fino all'occhio germogliante, all'impulso estremo, alla prima lacrima. Così *Stato solitario di allarme*, breve studio sulla meraviglia con barchette di carta, la torre, l'ombra, Pan, l'acqua, Heidegger forse. Così *Pezzi del buio*, scrittura e cancellazioni di piedi e mani, Zen perduti. Così *Ecce homo per Friedrich* N., tortura e requiem, cecità e memoria, infamia del vero, prossimità del niente, pagine in fiamme, ostinazione del tuo io animale, stordimento. Così *Opposizione delle creature*, apparizione dell'angelo, il crudele remoto, la parte perduta e *Eros, Liebe*, triste canzone del disastro. Il mondo vi sparisce, la scena vola via con la voce, ultima materia prima del silenzio. E ora Jabès e i suoi arcobaleni vicinissimi al niente, già quasi silenzio, tuo prossimo compagno. Ma cos'è stato tutto questo? Attraverso le parvenze e le melodie cosa hai cercato, cosa hai mostrato? Il tuo lavoro somiglia alla vita e a tutti i suoi giorni finiti. Sempre dunque perdi le cose due volte, le cose ciecamente inseguite, ferocemente amate... Cos'è, veramente, che fai?

"Il niente: una primizia"

Ogni libro si scrive nella permanenza di un addio, diceva.

Nel grido soffocato delle nostre parole di carne, c'è la distesa infinita della miseria umana, diceva.

Scrittura che appare nella luce dell'immagine, nel tremito della sua cancellazione, del vicinissimo silenzio. Il libro, come ricorda Jabès nella lettera a Derrida, *è inciso con il nero del fuoco sul bianco del fuoco.*

Lo scritto: albero al vento

Il pensiero affronta, nel silenzio, il suo limite, cioè l'impensato che lo sovrasta, la parola affronta il nulla che la consuma. *Parola di sabbia* dirà Jabès della propria scrittura.

Il sogno della riva è un'altra riva, diceva.

Parola che domanda, domanda che sempre domanda ancora, ricerca di *una musica del puro pensiero*, Scholem. Apertura allo spazio immaginale, dove la parola affronta il vuoto.

Le parole cambiano quando cambiano bocca?

Un pensiero, una parola, esigono una vita per svolgersi. Perciò sempre la parola è presagio, sempre la scrittura apre una relazione tra il parlante e l'ascoltatore, uno spazio per il riconoscimento e per la condivisione.

Né margine, né dorso, né firma, né sigillo, né segno. Nessuna traccia.

La grazia del vuoto, del niente

Parlar da solo, dalla soglia, a ciò che non c'è più, a ciò che è stato, a ciò che si annuncia: essere la propria leggenda, ha scritto. Straniero è il poeta. La sua patria di nuvole - cioè l'impossibile nel quale il poeta sa di poter risiedere - ha la lingua della metamorfosi, il ritmo della sparizione e della rinascita. Confina col cielo. Questa non appartenenza dispone il poeta dinanzi a un rapporto col mondo che è prima del rapporto con il sapere: *il filosofo nasce con la filosofia, il pensatore con il pensiero, il poeta nasce col mondo.*

La terra si rimpicciolisce.

Gli uomini si rimpiccioliscono

L'ospitalità, in Jabès, è l'estrema figura, la pagina bianca che ospita la parola e il cielo che accoglie il libero volo dell'uccello. *Mi ha sempre avvinto l'immagine*, aveva detto, *non per ciò che essa rappresenta, ma per la trasparenza alla quale, un giorno, essa giungerà.* Contemplare il Nulla

I miei ricordi non hanno più un loro luogo

Poi la morte visita il libro, chiede Ospitalità e nasce la scrittura di un addio. Limpidissimo colloquio con l'ultimo ospite. Quale altro luogo se non il deserto, dunque un non-luogo, poteva accogliere la parola non detta di un dio che crea nell'assenza? Di questo deserto Jabès ha narrato i silenzi, la mancanza di miraggi, i cieli di pietra, lo sconfinamento, le impronte cancellate, le voci di un teatro perduto, le vertigini, i sogni di sabbia, le ferite del senso, il tempo rappreso e bruciato. *Jamais, rien, vide, néant, blanc*, sono le stelle di una costellazione che si leva, la sera, su quelle sabbie. Alla loro lontanissima luce si accendono le parole dei libri di Jabès. *La vita moltiplica i suoi specchi. La morte li polverizza.*

Tutto quel che esiste è inconcepibile

Marcello Sambati

MARCELLO SAMBATI

10-11-12
PIEVE
ore 23.30

Il Trebbo - centro di lavoro teatrale

Mirra di Alfieri
rerum tragicarum fragmenta

regia
Toni Comello

scene e costumi
Nicola Quagliarella
Tiziana Fumagalli

con
Toni Comello, Luigina Donzelli, Maurizio Pangalio

produzione
il Trebbo

Toni Comello, l'anima de Il Trebbo, è un personaggio appartato ma molto noto ai cultori del buon teatro. La sua ricerca sulla parola e la persistente frequentazione dei classici lo hanno tenuto lontano dalle mode teatrali dei tre decenni che ha attraversato.

Nella sua piccola e confortevole sede milanese sono passate diverse ondate di giovani spettatori, e tanti aspiranti attori hanno trovato in lui un maestro senza compiacimenti, che li iniziava al mondo del teatro con la cura che ritroviamo ormai solo per la musica, la danza o il canto.

Comello presenta a Santarcangelo il suo primo amore teatrale, *Mirra*. Ne è protagonista una giovane attrice formatasi alla sua scuola.

E' un Alfieri molto diverso da come lo abbiamo visto o immaginato finora.

Trebbo: (dal latino *trivium*) voce romagnola italianizzata (trebb) che significa riunione di amici, incontro, veglia.

Trebbo, trivium, trivio, tre vie, tre elementi che si incontrano, attore-autore-spettatore: il teatro.

Il Trebbo nasce nel 1956 a Cervia, in Romagna. Racconta Toni Comello: "ero ragazzo, ero innamorato, ero in un campeggio di Cervia con una fanciulletta incantevole e recitavo, cantavo versi per lei e per tutti, chi ne voleva. Il direttore del campeggio, Walter della Monica, recitava anche lui, alla brava. Facciamo una recita? - disse. Facciamola - risposi - e una sera, tra dune, pini e tende si fece il primo trebbo". Dal 1965 il Trebbo si stabilisce a Milano e si configura in Centro di lavoro teatrale, presentando testi classici per gli studenti. Dal 1976 inizia la serie delle *Favole della realtà*, spettacoli didattici su temi di studio quali la linguistica, le scienze, la storia, per la scuola dell'obbligo. Nel periodo 1983-1987 Comello tiene le *Esplorazioni dantesche*, incontri per studenti delle scuole superiori con canti della *Divina Commedia*. Caratteristica comune di tutti gli spettacoli del Trebbo, oltre all'impiego di testi classici, è la povertà di mezzi materiali; l'uso di quanto è costoso (luci, scene, costumi, "meraviglie" di antiquariato e elettrotecnica) è ridotto a un minimo che quasi lo abolisce. Tutto è ricondotto alla natura stessa del teatro, uomini che parlano con la voce, col corpo, con lo stesso silenzio a altri uomini.

Quand'ero ragazzo leggevo molto Alfieri, e *Mirra* è una di quelle cose in forma di parole che mi ha accompagnato per tutta la vita. E' la storia di come la gioia porti in sé la morte. Mirra è giovane, sana, amata da genitori che hanno ricchezza e potere ma che la spendono e lo esercitano con molta intelligenza. Vive a Cipro, isola beata nel caldo mare della Cilicia, in una reggia d'amore e d'eleganza, tra il miele, le rose, la luce. Ma qui, nel giardino meraviglioso dove natura e cultura esprimono unite il colmo della bellezza e dell'armonia, e qui, nella creatura tra tutte più bella e armoniosa, si annida il punto nero, il nucleo velenoso, il germe cancerogeno che corrode e fa crollare, come la droga, invisibile e inarrestabile, le strutture stesse dell'Eden. Mirra lotta disperata e sola contro il nemico invisibile che la invade e che ha, orrido paradosso, il volto inconsapevole di chi l'aiuta. E sente perdersi la vita, la gioventù, i sogni, l'amore, sé stessa, progressivamente spogliata, scarnificata, resa larva dalla sua guerra interiore, senza tregua e infinita.

Alfieri ha scelto di trattare questo tema senza avere tutta la consapevolezza di cui siamo forniti noi a posteriori, ma resta il fatto che lo ha scelto. Questo è interessante, come lo è il problema che questo autore ci pone rispetto al linguaggio. In Alfieri ci sono, rispetto alle parole, sia una difficoltà oggettiva nostra (perché ci ostiniamo a voler considerare famigliare e posseduta una lingua che in realtà ci è straniera), sia una resistenza sua di tipo psicanalitico a farsi capire fino in fondo. Sono sue regole di non cedimento e non abbandono. Era un uomo molto possessivo di sé stesso. Sotto la sua maschera potentemente imposta di volontà, che poi è la cifra riassuntiva di tutta la sua figura - e per questo dopo duecento anni ancora resiste ai colpi del tempo, dell'usura delle inimicizie -, sotto c'è un'incertezza, un'insicurezza di lui rampollo di famiglia aristocratica anche se non potente, di lui sostanzialmente già borghese, a essere pienamente com'era. Per cui nell'*Epistolario* oppure nei *Diari* abbiamo un linguaggio che "dice e non dice", che si irrigidisce nella *Vita*. E quando scrive per il teatro diventa un altro, proprio lì dove dovrebbe farsi capire di più, perché lì dice di più di sé stesso e non vuole farsi capire. Sì - dice lui - qui c'è la storia ma questo è il linguaggio tragico, perciò aulico, perciò grande perché deve essere vibrato, tagliato, sincopato. Sì - penso io - bello, in questo senso anche moderno e probabilmente vero, ma solo in parte.

Ecco, quanto detto fin qui era per spiegare perché un lavoro su *Mirra*. Come sarà invece lo spettacolo che faremo. Saranno degli assaggi, dei frammenti di tragedia, delle pre-immagini alla ricerca di una definizione che verrà dopo. Del testo intero saranno soltanto dei pezzi, immagini messe dentro a un discorso che verrà fatto con il pubblico. Saranno un po' come pietre di una collana non ancora montate insieme o montate qua e là. Sarà un luogo dove si lavora, un luogo dove racconterò alla gente che verrà la storia di Mirra, la storia del tragico, di questa luce e ombra, la favola bella e amara di questa figura adolescente simile a quei bambini di dieci anni che si incontrano in certe situazioni di miseria in giro per il mondo e che a guardarli sembrano centenari.

Toni Comello

Il gruppo Teatro e Natura, pur non avendo alcuna vocazione separatista, è attualmente composto da cinque donne da anni impegnate nella ricerca teatrale e parateatrale di un possibile intreccio tra arte dell'attore e elementi/luoghi naturali. Nel 1987, con la regia di Jairo Cuesta, il gruppo ambientò in aperta campagna *Giorni felici* e con questo spettacolo apri un confronto con l'universo femminile beckettiano. L'interesse per la poetica del grande drammaturgo, la ricerca teatrale nella natura, l'essere, se non per scelta certo non per caso, tutte donne, costituiscono gli elementi fondanti del gruppo e dell'intuizione interpretativa dello spettacolo presente al Festival di Santarcangelo.

Questa messa in scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett si fonda su una doppia trasposizione: in luogo di uno spazio interno, irrevocabilmente teatrale e vuoto, segnato solo da uno sparuto alberello, l'attesa si svolge in aperta campagna sotto un vero albero, isolato e centenario; al posto dei noti personaggi maschili, la nostra interpretazione indaga l'universalità del dramma beckettiano presentando quattro donne nel ruolo di protagoniste. Più che un'interpretazione guidata da preconcetti ideologici, la nostra avventura creativa rimane quella di un confronto. In una delle sue rare interviste Beckett ha dichiarato: "Vladimiro sono io e Estragone è mia moglie Susan". Ci è sembrato che la decisione dell'autore di affidare i ruoli di questa "relazione matrimoniale" a due personaggi maschili fosse il modo più efficace per allargare quella problematica al dramma della relazione umana toutcourt. Se questo è vero - ci siamo chieste - può la relazione tra due donne incarnare in modo altrettanto efficace quell'universalità? Secondo una logica ingenua, che non tenga cioè conto degli schemi culturali sia pure in trasformazione che ci abitano, la risposta dovrebbe essere affermativa. Di questa provocatoria ingenuità ci siamo fatte carico per vedere dove potesse condurci. Subito abbiamo incontrato il problema del neutro, non in senso intellettualistico, ma nel vivo della necessità interpretativa. In alcune parti il testo ci è venuto così incontro da far completamente dimenticare che non fu scritto per dei personaggi femminili, in altre invece la soluzione sembra restare più ambigua, ancorata a un neutro che teatralmente rischia di approdare all'indistinto. Queste zone per essere risolte in senso "femminile", avrebbero avuto bisogno di un deciso intervento drammaturgico di tagli e riscrittura. Abbiamo preferito conservare del testo il più possibile; questo non per una forma di ossequio, ma per non rendere innocua quella difficoltà e poterci lavorare fino all'ultima rappresentazione. Ciò che è in gioco infatti, è un'idea non scontata della femminilità che si interroga agendo teatralmente su una realtà culturale, il testo di Beckett, ereditata.

Di estremo interesse è stato per noi il lavoro sulla relazione tra i personaggi. La coppia signora Pozzo - serva Lucky, per esempio, ci ha impedito di fermarci alla facile soluzione di carattere sociale tra padrone e servo. L'immagine di una donna che ne opprime crudelmente un'altra ci conduceva verso la complessità esistenziale e affettiva di quella relazione e a immaginare una storia intercorsa tra le due di cui ancora avvertiamo l'eco pur nella coazione ormai cristallizzata dei ruoli. Un altro dei problemi chiave di questa linea interpretativa è naturalmente il fatto che Godot è un uomo. Donne che aspettano un uomo che non viene mai. Abbiamo continuato a indagare lo spettro di possibilità insito nella complessità del Godot tradizionale, al quale si aggiunge un'ulteriore colorazione di senso: l'attesa femminile spesso illusoria di una legittimazione sociale e esistenziale da parte del mondo maschile e, in senso più privato, di un uomo che venga a dare un senso alla nostra esistenza.

Ciò che ci lega a Beckett è il sentimento dello scorrere del tempo, la sua facoltà di agire in noi e trasformarci, lo sgomento che a tratti ci coglie di fronte a questo processo, la nostra capacità mentale di resistervi in attese illusorie che pure strutturano spesso la nostra unica possibilità vitale.

Nello stupore angoscioso di questi moti di coscienza il rapporto con la natura costituisce un ulteriore punto dolente e stimolante della nostra relazione con il mondo. L'ambientazione scenica in uno spazio naturale, condizione originaria ma non per questo spontanea, ci sembra esaltare paradossalmente l'aspetto teatrale e antiteatrale della proposta. Partendo al mattino per andare a provare sotto una quercia isolata in un campo, ci è sembrato a volte di comprendere il coinvolgimento emotivo e l'ardimento creativo di quei pittori che, rinunciando alla quiete del loro studio, si confrontavano con un lavoro che cogliesse la vita intorno a loro. Ben presto abbiamo scoperto che per non disperdere la nostra concentrazione e quella degli spettatori dovevamo entrare in un rapporto vivo e costante con gli elementi naturali i quali, per una sorta di loro presenza scenica innata, in parte misteriosa, tendono a attirare lo sguardo togliendo forza e centralità all'attore/attrice. Abbiamo capito che dovevamo rinunciare a "opporci", sia pure inconsapevolmente, a mutamenti quali l'improvviso alzarsi del vento, i cambi di luce, ecc. ma che anzi, intensificando l'attenzione in quel senso, ne ricavavamo un'accresciuta organicità della nostra presenza scenica e alcune felici sincronicità tra il testo e ciò che in quel luogo e in quel momento sta accadendo.

Sista Bramini

TEATRO E NATURA

10-11-12
LAGO DELLA CAVA
ore 18.00

Teatro e Natura

Aspettando....
da *Aspettando Godot* di Samuel Beckett

regia
Sista Bramini

costumi
Rosellina d'Errico

manifesto su tela
Deanna Frosini

con
Maia Borelli - Gogò
Paola Maccaroni - Didi
Maria Mazzel - Lucky
Annamaria Matricardi - Signora Pozzo
Nora Maiva Guicheney - ragazza

produzione
Teatro e Natura

Le parole di Beckett saranno ancora per molti anni un punto di riferimento. La sua metafora sulla "servitù volontaria", le sue indagini sull'ambiguo e profondissimo rapporto tra essere e linguaggio, costituiscono sempre, per chi intende il teatro come una ricerca di conoscenza, un luogo da visitare.

Non deve perciò stupire che un classico come *Aspettando Godot* sia riproposto da un gruppo tutto femminile con un'ambientazione inconsueta, che sembra contraddire le didascalie di Beckett. Ma stupirà il constatare come tutto si accordi, con magnifica energia attorica, in una lettura che dischiude nuovi significati.

IL CASTELLO DI ELSINORE
QUADRIMESTRALE DI TEATRO

Comitato di redazione Roberto Alonge, Umberto Artioli, Siro Ferrone, Gigi Livio, Silvana Sinisi, Roberto Tessari, Claudio Vicentini

Per informazioni, corrispondenza, lavori proposti per la stampa, riviste in cambio, indirizzare a Il castello di Elsinore, Rosenberg & Sellier, via Andrea Doria 14, 10123 Torino

Per l'abbonamento 1992, versare L.53.000 sul ccp 11571106 intestato a Rosenberg & Sellier Editori in Torino, via Andrea Doria 14, Torino, specificando Il castello di Elsinore.

Rosenberg & Sellier

«Laddove altri propongono opere io pretendo solo di svelare il mio spirito.
La vita è un bruciare di domande.
Non riesco a concepire un'opera staccata dalla vita.
La creazione distaccata non mi piace. Neanche riesco a concepire uno spirito staccato da sé stesso. Ogni mia opera, ogni parte di me, ogni ghiaccia fioritura del profondo mi cola addosso».

Antonin Artaud

L'esperienza mi insegna che non devo cercare troppo in lontananza. Tutto quello che sento è già stato mio, o presto lo sarà.
Il tempo mi aiuterà a capire questi presagi.
Il dolore è paura di scoprire che niente di quello che ho fatto, voluto, pensato, mi porterà a una meta diversa.
Le immagini che la mia mente ha visto, gli oggetti che il mio corpo ha sorretto, le percezioni che la mia anima ha sofferto, sono dettagli che anticipano l'evento di cui sarò protagonista.
Solo allora potrò capire tutta la mia impotenza.
L'aria che esce dal tuo naso per un momento è entrata nel più profondo del tuo essere. Il suo profumo contiene tutti gli elementi per decifrarti e piacare, per un istante, la mia impotenza.

Il profumo del respiro nasce come una serie di immagini frammentarie; sono i presagi di un evento sconosciuto, sono sensazioni legate al futuro che, come i ricordi dolorosi, lasciano il segno nella quotidianità. Ma se il passato può essere superato, il "ricordo" di sprazzi di futuro è fonte di totale angoscia.

Una segreteria telefonica che scatta e per varie volte nessun messaggio viene lasciato. Si attende con ansia una spiegazione che non giunge. Non è possibile conoscere il significato di questi messaggi di silenzio, solo il tempo potrà farmi capire.

Ho accettato di lasciarmi andare a questi presagi senza soffrire troppo dell'impotenza di non poter svelare l'evento annunciato e le immagini sconnesse mi hanno portata alla creazione. Sono stata il tramite, ora il futuro è diventato presente e gli oggetti hanno acquistato un significato completo, gli eventi sono stati vissuti nella loro pienezza, le passioni sono state consumate, il dolore dell'abbandono brucia, ma ora può essere superato per diventare un ricordo.

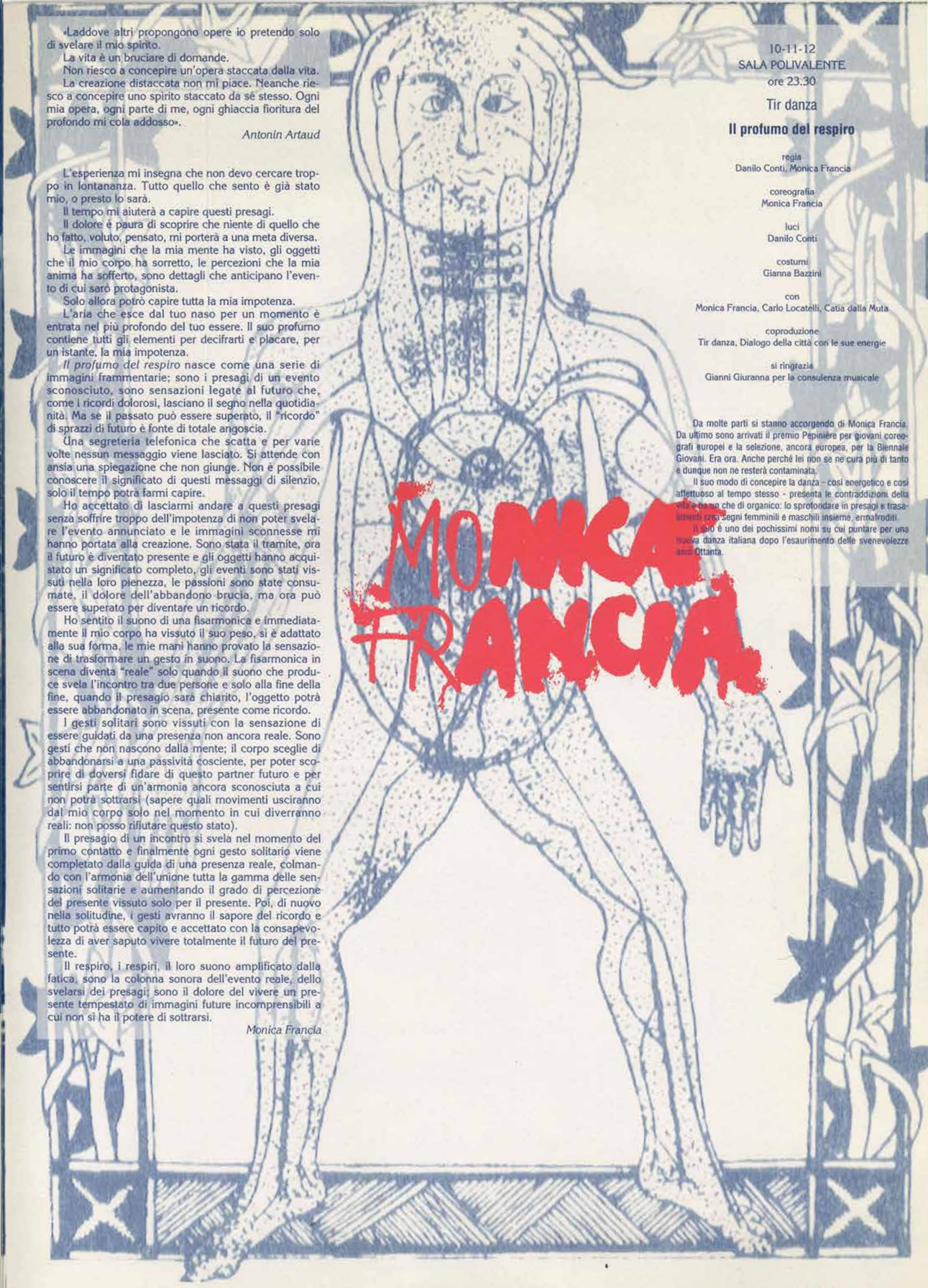
Ho sentito il suono di una fisarmonica e immediatamente il mio corpo ha vissuto il suo peso, si è adattato alla sua forma, le mie mani hanno provato la sensazione di trasformare un gesto in suono. La fisarmonica in scena diventa "reale" solo quando il suono che produce svela l'incontro tra due persone e solo alla fine della fine, quando il presagio sarà chiarito, l'oggetto potrà essere abbandonato in scena, presente come ricordo.

I gesti solitari sono vissuti con la sensazione di essere guidati da una presenza non ancora reale. Sono gesti che non nascono dalla mente; il corpo sceglie di abbandonarsi a una passività cosciente, per poter scoprire di doversi fidare di questo partner futuro e per sentirsi parte di un'armonia ancora sconosciuta a cui non potrà sottrarsi (sapere quali movimenti usciranno dal mio corpo solo nel momento in cui diverranno reali: non posso rifiutare questo stato).

Il presagio di un incontro si svela nel momento del primo contatto e finalmente ogni gesto solitario viene completato dalla guida di una presenza reale, colmando con l'armonia dell'unione tutta la gamma delle sensazioni solitarie e aumentando il grado di percezione del presente vissuto solo per il presente. Poi, di nuovo nella solitudine, i gesti avranno il sapore del ricordo e tutto potrà essere capito e accettato con la consapevolezza di aver saputo vivere totalmente il futuro del presente.

Il respiro, i respiri, il loro suono amplificato dalla fatica, sono la colonna sonora dell'evento reale, dello svelarsi dei presagi; sono il dolore del vivere un presente tempestato di immagini future incomprensibili a cui non si ha il potere di sottrarsi.

Monica Francia



MONICA FRANCIA

10-11-12
SALA POLIVALENTE
ore 23.30

Tir danza

Il profumo del respiro

regia
Danilo Conti, Monica Francia

coreografia
Monica Francia

luci
Danilo Conti

costumi
Gianna Bazzini

con
Monica Francia, Carlo Locatelli, Catia dalla Muta

coproduzione
Tir danza, Dialogo della città con le sue energie

si ringrazia
Gianni Giuranna per la consulenza musicale

Da molte parti si stanno accorgendo di Monica Francia. Da ultimo sono arrivati il premio Pepinière per giovani coreografi europei e la selezione, ancora europea, per la Biennale Giovani. Era ora. Anche perché lei non se ne cura più di tanto e dunque non ne resterà contaminata.

Il suo modo di concepire la danza - così energetico e così affettuoso al tempo stesso - presenta le contraddizioni della vita e ha un che di organico: lo sprofondare in presagi e trasalimenti crea segni femminili e maschili insieme, ermafroditi.

Il suo è uno dei pochissimi nomi su cui puntare per una nuova danza italiana dopo l'esaurimento delle svenevolezze anni Ottanta.

12
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Margutte Teatro

Lettera al Ministero della Paura
liberamente ispirato alla vita e alle opere
di W.S. Burroughs

regia
Carlo Curato

testo originale
Carlo Curato, Patrizia Perotti, Angelo Scremin

traduzioni
Patrizia Perotti

scene e costumi
Cristiana Zola

musiche originali
Paolo Baltaro, Joe Raggi

suono e luci
Gianni Cipriani, Ornella Fontana

con
Maja Bodo, Nicoletta Sansone, Angelo Scremin, Massimo Vigano

produzione
Stalker Teatro

Margutte giunge a Santarcangelo su segnalazione del Festival "Differenti sensazioni" di Grugliasco (To) diretto da Gabriele Boccacini.
Purtroppo l'assetto organizzativo ci consente di presentare per una sera soltanto lo spettacolo ispirato all'opera di William Burroughs, riferimento davvero insolito per l'Italia.
Li accogliamo con grande curiosità.

Margutte Teatro, che si occupa di produzioni teatrali dal 1987, nasce a Torino. Nel 1989 il gruppo sposta la propria attività a Ivrea e affianca al centro di produzione due nuovi settori: il Centro di Ricerca teatrale, attivo a Ivrea e Vercelli, che si occupa della formazione di nuovi attori e promuove attività di studio e ricerca su forme e soluzioni nuove legate al teatro e alla recitazione, e MargutteAberrazioni che si occupa di tutte le formule creative non legate strettamente al teatro (realizzazione di video sperimentali, ricerca in campo musicale). Nel 1991 Margutte Teatro diventa associazione culturale e il nucleo originario si apre a nuovi elementi provenienti dal centro di ricerca di Ivrea. Attualmente il gruppo lavora sulla sperimentazione di nuovi linguaggi teatrali e promuove i propri spettacoli in maniera autonoma rispetto al panorama teatrale, cercando strategie culturali alternative.

Presupponiamo che lo spettacolo da noi "rappresentato" sia la realizzazione di un dramma scritto, di un tema costituito da fatti. Pensiamo che la realtà del soggetto preso a pretesto (in questo caso la poetica di Burroughs) debba essere frammezzata dalle attività collegate al carattere del luogo, alla sua funzione e destinazione. Per effetto di questo procedimento il corso dell'azione assume forme che, se nelle categorie di vita possono apparire bizzarre, assurde, prive di senso logico, provocatorie, incomprensibili, nelle categorie dell'arte diventano autonome perchè non riproducono, o meglio non informano per la seconda volta su ciò che è stato detto.

L'ordine con cui i frammenti di Burroughs appaiono nello spettacolo non ha nulla di definito. Essi colgono momenti del pensiero dell'autore, momenti di fissazione istantanea in cui una forma si impone più di un'altra, un dispositivo scenico ha il sopravvento su tutto il resto. Abbiamo preso la teoria del cut-up elaborata da Burroughs (sovrapposizione di ciò che sta accadendo intorno a ciò che stai pensando) per tentarne una trasposizione linguistica e visiva, calando personaggi reali e fantastici in una realtà che potremmo definire "il manicomio cosmico".

In questo spettacolo c'è un nostro possibile simpatizzare con l'ennesimo espatriato dalla cultura, dalla società, un confratello in spirito dei grandi decadenti europei, i Rimbaud, i Michaux, i surrealisti francesi. C'è il nostro non-essere a Tangeri, a Mexico-city. C'è il nostro evocare viaggi nelle regioni inesplorate del sogno e dell'inconscio, a contatto con gli elementi più sordidi, squallidi e subumani della propria esperienza.

Burroughs è anche il nostro tentare, attraverso una drammaturgia particolare, di spezzare le tavole associative del *logos*, perchè si frantumi il cerchio dei media e finisca la dipendenza dalla funzione asservitrice della comunicazione linguistica.

Margutte Teatro

HYSTRIO ABBONAMENTI 1992

Se ami il teatro,
se leggi questa rivista,
con un duplice atto
di solidarietà
abbonati per il 1992
a Hystrio.

Ci si abbona per un anno versando L. 40.000 (Estero L. 50.000)
a mezzo assegno o su C/C postale n. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. SpA
Via Salmone, 77 - 20138 MILANO

IN OMAGGIO - A quanti contraggono o rinnovano un abbonamento sarà offerto in regalo, a scelta:
– il volume *La questione teatrale*, di Ugo Ronfani, editore Ricordi.
– o il CD *Folksongs* (CRMCD 1009 - Ricordi) con musiche di Sciarrino, Francesconi, Oliviero, Ambrosini.
– o una litografia originale di Orfeo Tamburi (Prospettive d'Arte).

A quanti offriranno o procureranno un secondo abbonamento sarà inviato in omaggio il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti, editore Ricordi.

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltreché ai privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

La ricerca di Maria Pia Urso, fondatrice nel 1988 della compagnia Morphè, si divide in due filoni di ideazione distinti. Da un lato usando in modo prettamente astratto la danza contemporanea arriva all'elaborazione di uno stile di movimento minimale e ricercato, dall'altro l'esigenza di connotare teatralmente l'azione dei danzatori la porta alla creazione di un movimento "sporco", personale e mai uguale a se stesso.

«*Partita di ritorno* è un lavoro nuovo sotto tutti gli aspetti. Nuova la storia, nuova la ricerca coreografica che lascia la danza-danza per indagare movimenti molto più quotidiani e la cui consuetudine si trasforma in balletto grazie a una sapiente costruzione di ritmi e sequenze. *Partita di ritorno* è tutto affidato alle azioni dei ballerini. Li vediamo, all'inizio, abbandonati di peso, ubriachi di stanchezza o forse di noia... Poi scompaiono, e riappaiono in scena a uno a uno...»

Brunella Torresin
("La Repubblica", 7 gennaio 1990)

Partita di ritorno nasce intorno al ricordo vivido dell'atmosfera, sempre uguale e sempre quella, di una domenica tipicamente italiana. In un interno, al suono quasi fastidioso di una telecronaca di calcio che si mescola col ritmo di una musica anni cinquanta ironica e nostalgica, i personaggi agiscono in una ambientazione teatrale scandita da momenti di rilassatezza, gioco, tensione, trasformando i loro movimenti quotidiani e naturalissimi in una danza che quasi mai vuole apparire e che mai si esplica come realmente tale. I personaggi si danno appuntamento (o si incontrano per caso) dopo un periodo di tempo indefinibile nello stesso luogo, ritornano come presenze di loro stessi, impalpabili e circondati da un'aura evanescente e infantile. Erano morti e confusi dal tempo passato, ma ricordavano di avere in sospeso una partita a carte.

Maria Pia Urso

«*Partita di ritorno* è tutto qui: giocato su una calma apparente rotta da improvvisi sussulti di vitalità, questo tutto non è davvero poco».

Brunella Torresin
(ibid)

9
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Morphè danza

Partita di ritorno

messa in scena e coreografia
Maria Pia Urso

disegno luci
Anne Burgeot

con
Antonio Bua, Simona Bertozzi, Monica Mioli, Giacomo Di Lernia, Maria Pia Urso

Il primo giorno di prove, nella cucina di casa mia, mi domandavo perché fossi partita per quest'avventura, che cosa mi spingesse a mettere in moto la complessa alchimia di uno spettacolo, proprio ora, senza soldi, senza testo... Non lo sapevo e non lo so. Avevo alcune immagini fortissime, che esigevano di essere trasformate e vissute da altre persone. Un filo misterioso allacciava le indicazioni preziose che ho ricevuto nel mio percorso di attrice, i volti amati, i luoghi, i libri che sono parte di me.

Credo che in momenti come questi, di scarsa libertà e di poco rispetto della diversità di ognuno, sia lecito interrogarsi, attraverso la concretezza del proprio lavoro, sull'irrinunciabile diritto all'utopia. Io mi interrogo con il teatro, dal quale amo lasciarmi stupire ogni giorno.

Questa riflessione, attraverso i nostri corpi, le voci, le parole che ci hanno colpito e che ora ci accompagnano, si traduce in scrittura scenica; il tentativo di darne un'espressione "poetica", ci regala la preziosa opportunità di cercare una diversa, anche se minima, affermazione di dignità umana e forse civile. Cerchiamo di lavorare comunque, dove e quando sia possibile usando le difficoltà come indicazioni di percorso.

Non esimersi: questa necessità ha vinto sull'autocritica. Così ho rivalutato la guida della casualità, spesso solo apparente, e la fiducia nei percorsi strani della vita che fanno incontrare le persone nei luoghi giusti, quando è il loro tempo. Per il regalo di questa fiducia rinata, io sto lavorando.

Elena Bucci

In principio ho "sentito" il teatro come una nebbia persistente che mi si formava dentro. Era passione o malattia, comunque un'adesione inconscia. Le scelte sono successive alla presa di coscienza, che è progressiva e comporta molte amputazioni. I miti non crollano, ma i falsi miti sì. In questa nostra epoca di violenza "gentile" e di sopraffazione legalizzata, di macchine che fanno assai meglio degli uomini e di uomini-macchine, credo in un teatro che sia "rivelazione", intendendo con questa l'apertura di un piccolo squarcio nell'anima e la deposizione di un seme che, forse, fiorirà. Può essere un intero spettacolo, o solo un'idea, un attore, un gesto. O anche un dettaglio: i dettagli sono importantissimi e quasi sempre sottovalutati.

Perché il cammino degli altri è un po' anche il mio, e io sono grato a tutti quegli "eventi" teatrali che - sia pure per lo spazio breve di un dettaglio - mi hanno stupito e arricchito, spero che anche il nostro spettacolo contenga qualche momento importante per qualcun'altro.

Marco Sgrosso

Questo progetto di lavoro nasce da esigenze diverse: prima fra tutte quella di esprimere in modi teatrali sia il disagio di vivere in un mondo improntato da una sistematica quanto dissimulata violenza, sia la nostra volontà di resistervi. Lo spettacolo si basa su un'idea originale e sulle suggestioni derivanti da alcune letture - Büchner, Müller, Brecht, Fortini, Gramsci, Leopardi, Rousseau - confluite in una scrittura scenica in parte originale e in parte debitrice a quelle letture.

E' una riflessione sulla disgregazione del potere, anchilosato nelle sue convenzioni, in rapporto alla forza di una passione rivoluzionaria: la passione soccombe alla storia, ma anche il potere, cieco e solitario, si ripiega su sé stesso.

Abbiamo immaginato una fiaba tragica e grottesca: in un regno senza tempo un re bonario e tremendo e una regina sfinita e romantica, ormai simulacri di sé stessi, celebrano un fantasmagorico processo a un rivoluzionario loro prigioniero. Indissolubilmente legati dalla necessità della reciproca tortura, unica via d'uscita all'impossibilità storica resta l'eliminazione fisica: la sensibilità risvegliata incrina le alleanze, cadono le maschere, l'equilibrio si spezza. La regina è attratta dal canto del rivoluzionario ma, incapace di mutare il corso della storia, lo uccide e muore come una bestia senz'aria. Il re, solo, invoca la guerra e un'impossibile fuga.

Al di fuori della storia un prologo e un epilogo spazi dell'utopia: limbi, idea di azzurro, movimenti armonici dove la fatica dell'azione si placa nell'accoglienza di un abbraccio profondo, il chiacchiericcio e i rumori di una città passata o futura, sogni degli animali che ci hanno preceduto e che ci seguiranno.

10
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Elena Bucci e Marco Sgrosso

L'amore delle pietre

scrittura scenica
Elena Bucci, Marco Sgrosso

tecnico luci e suono
Vincenzo Silvestrini

con
Elena Bucci, Andrea De Luca, Marco Sgrosso

La compagnia Teatro dell'Appeso, diretta da Amedeo di Sora, svolge dal 1980 la sua attività nel settore della ricerca e della sperimentazione teatrale collegandosi criticamente con le esperienze delle avanguardie storiche. Fin dall'inizio la compagnia impernia il suo lavoro sull'individuazione di un teatro capace di sottrarsi alla verosimiglianza e alla "rappresentazione". Porta i suoi spettacoli in molti centri della provincia e della regione e conduce laboratori e seminari sulle tecniche di rilassamento e di concentrazione psicocorporea, sulla coscienza e sull'espressività vocale e verbale, sull'esperienza delle improvvisazioni. La compagnia Teatro dell'Appeso ha come fine principale la ricerca e non la mera produzione di spettacoli. Lo spettacolo rappresenta la verifica sperimentale di una fase e una pausa di riflessione. Il momento della ricerca non è inteso come aristocratico isolamento; anzi, deve trasformarsi in esercitazione didattica. Per questo ha grande importanza per la compagnia l'organizzazione di seminari, laboratori, conferenze-spettacolo per studenti e per operatori teatrali.

Il racconto *La condanna* è stato scritto da Franz Kafka - come risulta dai "Diari" - nella notte tra il 22 e il 23 settembre del 1912, dalle dieci di sera alle sei del mattino, in un fiato. Esso risulta strettamente collegato alla terribile *Lettera al padre*: attraverso la "figura chiave" dell'amico lontano, al quale Giorgio Bendemann decide di annunciare il suo fidanzamento con la signorina Frieda, lo scrittore praghese opera una poetica trascrizione dell'annuncio che personalmente fece o intendeva fare al padre della sua decisione di fidanzarsi. Duplice e ambivalente è il personaggio di Frieda: al tempo stesso vagheggiato ideale femminile, verginale e destinato alla dimensione matrimoniale, e proiezione del fascino perverso del peccato, sempre presente come tentazione della caduta nell'universo spirituale di Kafka. In lui, la scelta tra condizione solitaria e adesione alla comunità mediante il matrimonio si risolve in una impossibile scelta tra letteratura e vita borghese, di cui la figura del padre resta l'ultimo e insormontabile giudice. Nel padre, Kafka proietta da una parte il suo desiderio di emulazione e da un'altra la propria impotenza a conseguirla. Non a caso *La condanna* è la condanna che il figlio riceve da parte del padre, come giudizio conclusivo e inappellabile della propria impossibilità a essere nella concretezza borghese.

Lo spettacolo, lungi dall'essere un'illustrazione dell'omonimo racconto, è piuttosto una riscrittura-discrittura scenica. Lo stile antilirico del grande praghese, pietra miliare, pur nella sua unicità, della letteratura del Novecento, viene qui piegato all'esigenza di una rappresentazione teatrale assolutamente "non rappresentativa», antimimetica, allusiva e incorporea, e paradossalmente concreta al tempo stesso. Un linguaggio asciutto, neutro, e pur vibrante di riferimenti altri, che vuole destare inquietudini proprio perché la sua alterità non è un portato mediato dalla connotazione, bensì una conseguenza diretta intrinseca alla stessa capacità di riverbero della denotazione (come una barra d'acciaio che nelle proprie vibrazioni "parli" le viscere della terra da cui proviene).

Amedeo di Sora

11
SALA CONSILIARE
ore 24.00

Compagnia Teatro dell'Appeso

La condanna
(da Franz Kafka)

testo e regia
Amedeo di Sora

luci e suoni
Mina di Sora

con
Amedeo di Sora - l'amico
Paola Fontana - Frieda
Valentino Paglieri - Giorgio
Dario Facci - il padre

produzione
Compagnia Teatro dell'Appeso

Mettete insieme l'invenzione della stampa, della televisione, dell'Hi-Fi, del computer, del videoregistratore e del compact disc.

Vi troverete davanti Commodore Dynamic Total Vision.

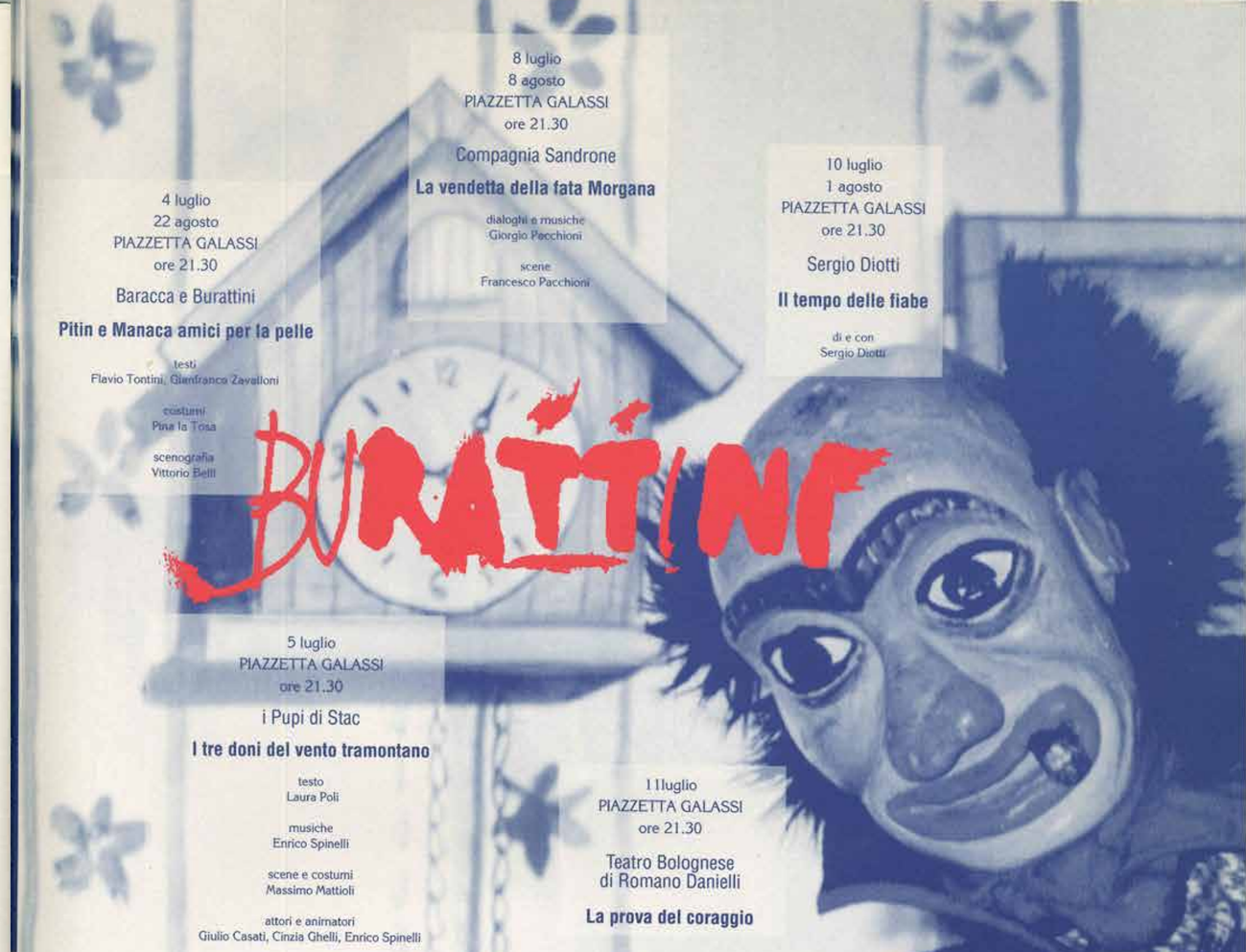
CANARD

ESIGETE SEMPRE LA GARANZIA COMMODORE ITALIANA.

Il genio della semplicità.

CDTV™ Si collega ad un normale televisore e si usa con un semplice telecomando ad infrarossi. Ma non fatevi ingannare dalle apparenze: CDTV è il primo lettore multimediale interattivo, una rivoluzionaria tecnologia che allarga gli infiniti orizzonti del CD-ROM. Il CDTV legge i normali compact disc audio, CD+G, CD+MIDI e, soprattutto, i nuovi dischi CDTV, che permettono l'esplorazione dinamica, totale ed interattiva di immagini video, testi, grafica, voce e musica di elevata qualità. Un modo semplice e geniale per imparare e divertirsi.

Commodore®
FACILE IL DIFFICILE.



Programmazione realizzata in collaborazione con il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna di Santarcangelo e con l'UBU, Università dei Burattini di Sorrivoli

La compagnia Baracca e Burattini nasce negli anni Ottanta con l'intento di riproporre la tradizione dei burattini nel cesenate e dintorni. Un interesse specifico è l'utilizzo "educativo" del teatro d'animazione. Per questo la compagnia dedica buona parte del suo lavoro allo studio di spettacoli idonei sia al mondo infantile che a quello degli adulti.

Il teatro di Pitin e Manaca trae origine dalla vita. E' il quotidiano di chi ha fatto della strada e dell'osteria il proprio palcoscenico. La comicità dei due burattini nasce così da vicende realmente vissute dai "nostri" a cavallo tra le due guerre mondiali, nelle contrade del cesenate. Pitin e Manaca sono perciò eletti dalla tradizione popolare "coppia comica", al pari di Olio e Stanlio, Gianni e Pinotto, Faggiolino e Sandrone. Lo spettacolo *Pitin e Manaca amici per la pelle* è un susseguirsi di brevi quadri comici nei quali il pubblico dai tre ai novant'anni è coinvolto da protagonista in esilaranti gags.

I Pupi di Stac nascono a Firenze nell'immediato dopoguerra per iniziativa di Carlo Staccioli, allo scopo di far rifiorire l'antica tradizione del Teatro dei Burattini ravvivandola con temi più aderenti ai nostri tempi. Nel 1958 Laura Poli inizia la sua attività con Staccioli e ne raccoglie in seguito l'eredità dedicandosi, affiancata dal figlio Enrico e da altri collaboratori, alla ricerca delle antiche fiabe toscane e dando vita a un repertorio inconfondibile. Ora, a un anno dalla morte, il suo stile classico e moderno allo stesso tempo consente ai suoi successori Enrico Spinelli con la moglie Cinzia Ghelli e Giulio Casati di proseguire con l'entusiasmo e la determinazione di chi sa di essere il continuatore di un'importante tradizione.

I tre doni magici sono un motivo ricorrente nella fiabistica popolare e d'autore, così come sono tre le prove da superare, le reginotte da marito, le mele che contengono fanciulle, i fratelli che si contendono il trono e così via. I nostri tre doni sono fatti dal vento tramontano, che rappresenta le divinità della natura, le quali donano e tolgono, provvedono e infieriscono su chi in loro confida e di loro vive. Ma il vento che soffia sui campi di questi contadini è un vento in fondo bonario che fa solo il suo mestiere. I veri responsabili, i veri antagonisti dei nostri eroi popolari sono gli appartenenti ai ceti privilegiati che riescono, con la cultura, la dialettica e la prepotenza, a defraudare i poveretti anche dei doni offerti loro dalla natura. La nostra è quindi una storia, uno sfogo contro queste prepotenze e, con il suo lieto fine, una speranza di rivalsa e di giustizia.

La Compagnia Sandrone, diretta da Giorgio Pacchioni, si richiama alla tradizione burattinaia modenese. Le musiche hanno particolare importanza negli spettacoli e sono in gran parte composte appositamente dal Maestro Pacchioni. I copioni e i canovacci della compagnia sono tratti dal patrimonio tradizionale emiliano e sono suddivisi in commedie tragicomiche, farse e fantasie liberamente ispirate.

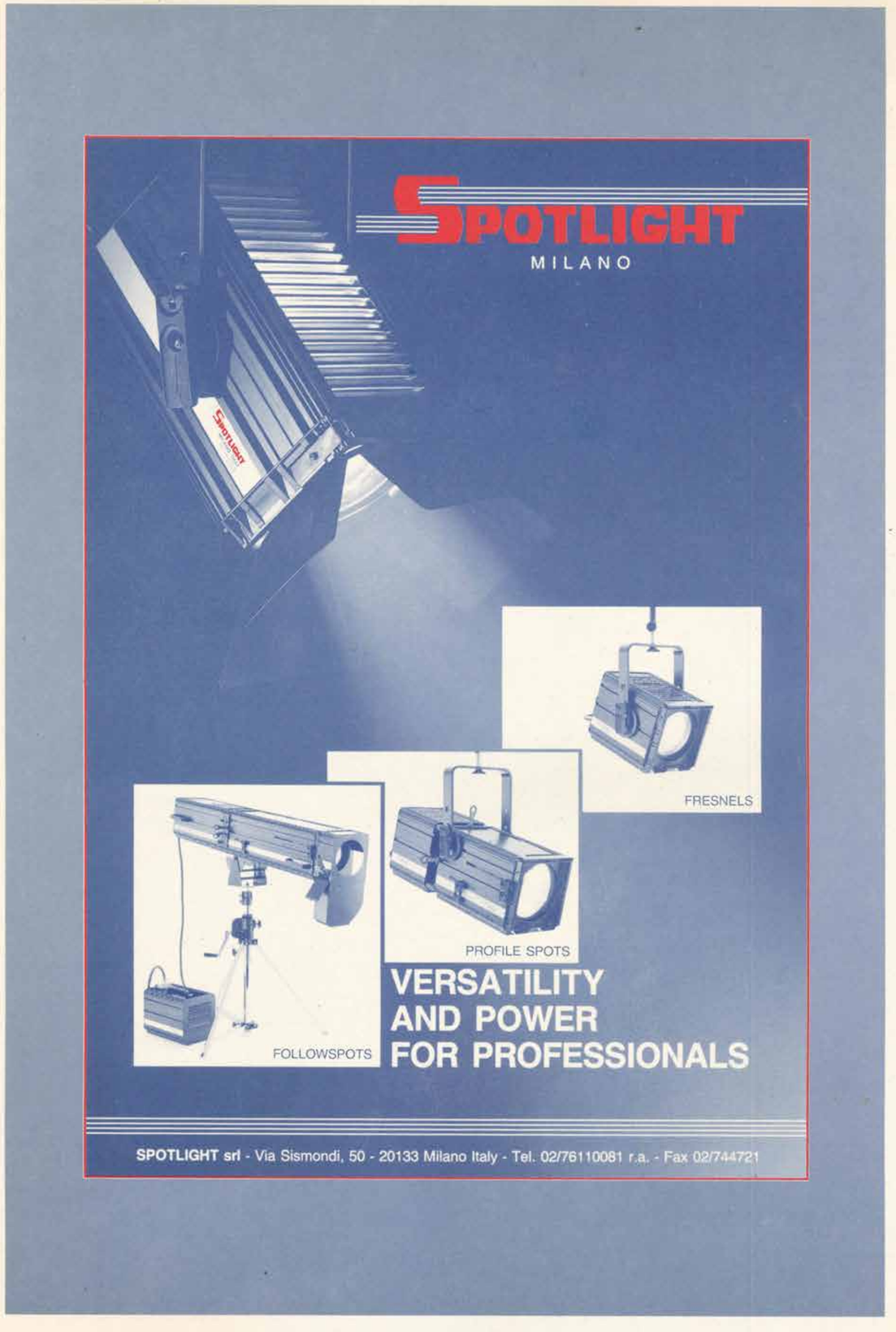
La Fata Morgana, irritata con il conte Alberto che non ha tenuto fede a una promessa, rapisce la contessina Elsa, promessa sposa del figlio del conte. Faggiolino e Sandrone vengono incaricati del ritrovamento della contessina. I due servi, dopo innumerevoli peripezie, riescono a sconfiggere la fata e a liberare la contessina, che nel frattempo era stata trasformata in un serpente.

Sergio Diotti è burattinaio, regista, autore. Dal 1974 a oggi ha prodotto oltre venti spettacoli. E' tra i rinnovatori del teatro di figura italiano e ha collaborato con alcune delle più note compagnie del settore. Come solista ha realizzato nel 1987 *Nuove avventure di Alice*, spettacolo in "miniatura" la cui protagonista è una piccola marionetta molto curiosa.

Con *Il tempo delle fiabe* Diotti vuole offrire al pubblico l'occasione di riscoprire un patrimonio di fiabe, leggende, storie e racconti che sembrava ormai scomparso. La narrativa popolare romagnola è ancora alla nostra portata, e il lavoro appassionato di ricercatori e studiosi fa si che la tradizione orale di questa zona sia tra le meglio documentate, anche se non frequentata dal teatro. Per la realizzazione dello spettacolo sono state scelte le tecniche più semplici e vicine alla tradizione: burattini in primo luogo, figure a bastone, marionette, sagome colorate per il teatro d'ombre. La struttura dello spettacolo è data da una ventina di storie, alcune delle quali "fuse" in un unico racconto: dalle storie di sciocchi alle vite dei santi più amati, dalle leggende marinare alle vicissitudini delle coppie di bambini, fino alle fiabe pervase dalla magia più arcaica. Compaiono in scena i personaggi più tipici del folclore e delle credenze romagnole: streghe, fate, l'Om Selvadgh, la Bisciabova, il folletto Mazapégul.

Romano Danielli inizia l'attività nella "baracca" del burattinaio Umberto Malaguti. In seguito lavora con i migliori artisti della scuola emiliana, portando gli spettacoli in tutta la regione e venendo a contatto con un pubblico variegato. Durante quegli anni vive l'esperienza del "teatro dei burattini di piazza", dove ogni sera si cambia commedia: questo gli consente di utilizzare il vasto repertorio popolare e di perfezionare le tecniche di rappresentazione con i burattini. Dal 1964 ha una propria compagnia.

Lo spettacolo è del tipo tradizionale, con uso delle maschere della Commedia dell'Arte. Il lavoro è "a braccio", cioè improvvisato, su antichi canovacci rivisitati, e a lettura diretta.



Shaman

Dopo la pittura con *La Visite*, la tragedia antica con *Ajax*, hai scelto ora la musica come punto di partenza. Perché?

Prendendo un oggetto musicale - la passacaglia - come riferimento, ho voluto ritrovare una libertà, un'apertura che mi ero negato nello spettacolo precedente. Con *Ajax* ero partito da un oggetto culturale riconosciuto, un'opera di repertorio. Era ciò che la rendeva, per me, interessante. Nello stesso tempo mi sono confrontato con personaggi della tragedia, granitici, obbedienti alle loro proprie ossessioni. C'era anche una storia scritta, un testo preciso. Un soggetto. Con *Passacaille* non ci sono "soggetti". Siamo partiti da niente, se non dal postulato che tutto deve essere possibile, con la libertà che ha il musicista davanti alla pagina bianca quando lavora su un tema che torna senza sosta e provoca la memoria di ricordi deformati dal tempo.

Abbiamo cominciato a lavorare senza sapere dove andavamo. La sola cosa sicura era che ci sarebbero state più parti indipendenti e al tempo stesso legate tra loro - nella misura in cui erano state composte nello stesso momento e rispondevano alle stesse preoccupazioni - che avrebbero potuto essere i movimenti di una stessa sonata, malgrado i loro timbri diversi. Poi siamo andati nella mia cantina, abbiamo scelto diversi oggetti e li abbiamo portati in teatro. E' stata fatta una prima scelta per sapere ciò che volevamo tenere e ciò che volevamo scartare. Si è trattato di una tappa molto importante; scegliere degli oggetti è come scegliere dei partners. Gli oggetti non sono neutri, non collaborano ciecamente. Resistono alle situazioni, impongono uno spazio che provoca dei movimenti, ordinano segretamente all'attore dei personaggi che, a loro volta, crescono, sbocciano in un gioco di scambio permanente. Poco a poco l'attore si vede diventare "qualcuno", con delle abitudini, un abbozzo di costume, delle scarpe, un certo modo di comportarsi, di prendere gli oggetti, di mettersi fuori gioco o di sottomettersi allo spazio, cambiando ritmo, riprendendo scene già lavorate e poi abbandonate.

All'inizio non ci sono state quindi situazioni imposte?

Tutto è nato da improvvisazioni, con un modo di lavorare molto vicino alla libera associazione cara ai surrealisti. Un'azione ne provoca un'altra. Certo, c'è uno spreco enorme. Si elimina parecchio. Per arrivare a dieci minuti di spettacolo, si può provare per cento ore. Ma è il solo modo per creare un universo complesso, fitto, in cui l'attore possa diventare un personaggio organico con un passato, dei comportamenti. E' anche una forma di scrittura molto stimolante. Si crea prima un ambiente, una serra nella quale delle persone sono messe alla prova dal suono, dalla luce, ecc. Poi si scrive "dal vivo" lasciando che i personaggi arrivino e si orientino. Quel che è affascinante è veder nascere così una storia, sorgere un personaggio, abbozzarsi una scenografia.

Parli dei tuoi attori come di co-sceneggiatori...

Fin dall'inizio ho voluto che fossero responsabili dei loro personaggi, nel modo di muoversi così come nel modo di vestirsi. Ho anche dato loro del denaro perché potessero riempirsi le tasche di oggetti sconosciuti agli altri da far uscire improvvisamente durante le prove, come un jolly, per cambiare il corso dell'azione. Tutto veniva verificato in un dialogo continuo tra noi. Ogni giorno gli attori leggevano le note, le domande, le proposte che avevano raccolto la notte in un diario di bordo nel quale mi raccontavano dei fatti diversi letti sui giornali. Io presentavo loro le foto che scattavo durante ogni prova.

Questo interesse per gli attori segna un cambiamento nel cammino di Shaman?

In una certa misura, *Passacaille* significa per me l'inizio di un nuovo periodo. E' un modo per evitare la chiusura, il lavoro troppo solitario. I miei spettacoli hanno sempre dato uno spazio autentico all'attore, ma qui ho cercato di offrirgli un vocabolario più completo, di fare in modo che potesse permettersi tutti i giochi, tutti gli stili; che evolvesse in funzione di impulsi, di velocità, di tonalità molto diverse; che i personaggi potessero arricchirsi di contraddizioni, provocare il riso o, almeno, fare delle cose estremamente gravi commettendo delle grosse sciocchezze.

Questo atteggiamento non significa una messa in secondo piano degli oggetti?

Assolutamente. Sono sempre affascinato dagli oggetti. Sono sempre là. Tanto in questo spettacolo quanto nei precedenti le loro relazioni con gli attori sono molto forti. Si può addirittura parlare di una vera e propria lotta. In questo senso *Passacaille* si inserisce perfettamente nel cammino di Shaman. Vi si ritrova il loro stesso utilizzo, lo stesso amore per i materiali, per il legno. Preferisco lavorare con vecchi oggetti che hanno già un'esistenza. Certi sono stati trovati per caso, altri provengono dalla mia famiglia o sono stati immagazzinati molto tempo fa. Tutti questi pezzi sono unici e se si rompono li faccio riparare. Gli oggetti non sono innocenti, hanno avuto dei proprietari prima di arrivare sulla scena. Una sedia è una storia... Spesso un oggetto non può restare solo, sente la mancanza dell'umano e lo dice. C'è sempre un momento in cui il nostro immaginario associa delle immagini, dei ricordi, dei proprietari agli oggetti che, di colpo, prendono in un certo modo la parola, diventano dei personaggi che hanno un'anima. A Shaman si pratica un certo animismo.

Siamo nell'ordine dell'invisibile...

La sola cosa che mi interessa è creare il visibile con l'impossibilità di vedere, mostrare ciò che non si può rappresentare, come - in *Ajax* - il momento che Sofocle non descrive. E' un atteggiamento da bambino, ma che mi muove sempre; come il chiedermi se, arrivando in un appartamento dove ha avuto luogo un dramma, un avvenimento importante, ne è rimasto qualcosa... Personalmente sono convinto che sì, l'anima di ciò che è stato è sempre presente. Fino a che punto lo spazio è vuoto da ciò che c'era prima?

Cosa significa *Passacaille* nel percorso di Shaman?

E' un'occasione per fare il punto sul nostro lavoro ma anche sulle nozioni di creazione e ricerca. Con Philippe Cousin ho potuto lavorare parecchi mesi. Abbiamo fatto cose folli, come provare una settimana in aperta campagna. Philippe saliva sugli alberi, sentiva il vento... io annotavo le sue reazioni e tentavamo di parlarne. Ha lavorato anche su un metro quadrato di pavimento di legno, poi su un metro quadrato d'erba, per confrontare le sensazioni. Certo, cercare di prendere la forma di un albero, sentirlo, stringerlo mezz'ora tra le braccia, è un grosso lavoro che l'attore abitualmente non fa. E, anche se poi nulla viene portato concretamente nello spettacolo, è essenziale. E' un modo di allargare il campo di esperienza delle prove. L'importante è poter fare delle cose senza sapere prima se verranno conservate. Siamo come il pittore che dipinge senza domandarsi se conserverà o meno la tela.

Il problema del teatro deriva dal fatto che è sempre vissuto con la pressione di un'attività galoppante. Fatta eccezione per qualcuno, nessuno ha il tempo di cercare, o la libertà di non mostrare ciò che ha fatto perché è solo un abbozzo. Vorrei che Shaman potesse coniugare la continuità e la freschezza della ricerca con la completezza e l'impatto della presentazione al pubblico, che potesse essere luogo di osservazione e "teatro-laboratorio".

(Intervista a Bruno Meyssat raccolta da Didier Méreuze)

Radeau

Cinquanta settimane in zattera (*)

Per noi non si tratta mai di costruire uno spettacolo o di definire un oggetto, ma di un impegno che viene definito strada facendo attraverso delle domande, non tutte enunciabili.

Il primo giorno, nel dicembre '90, abbiamo rituffato la testa nella tinozza. Un'immersione. Abbiamo costruito una baracca di legno nella quale sono state messe delle sedie e una stufa. Sul tavolo un arcipelago che si potrebbe definire "approccio ai greci". Abbiamo letto e riletto numerosi testi, dai racconti di archeologi ai libri di Jean-Pierre Vernant passando attraverso le domande dei testimoni - Hölderlin, Heidegger, Derrida, Deleuze - che si chiedono: «cos'è questo canto?» E la domanda è a sua volta attraversata dalle nostre: come si muove un corpo? Come si intaccano lo spazio e il tempo? Come nasce la sensazione di catturare?

Si è iniziato a immaginare un luogo dove poter incontrare tutte queste domande. Siamo partiti da un cubo, una scatola. Questo ci rinviava al fatto che lo spazio non ha come funzione quella di proteggere l'azione ma di dare inizio a ciò che vi si farà. Bisogna pensare all'etimologia greca della parola teatro: il luogo dal quale si vede. Cioè il luogo del divenire accidentale.

Lo spazio: tu gli avvicini una lampada, e aspetti. E' un'altra tappa: cosa accade in questo tempo in cui il discorso non ha più presa? Una volta costruita la scatola, svuotato il sacco delle domande, la questione è stata spinta verso il recinto del discorso.

Poco a poco abbiamo cominciato a muovere i muri e a costruire delle intelaiature. A sfruttare lo spazio. Bisognava cacciare la pretesa che fosse lo spazio a avvolgere una finzione che voleva trovare in quel luogo la sua scena.

Per parlare di come fare ho bisogno di parlare d'altro. Del presentimento. Qual'è la sensazione di ciò che si sta facendo? Quando si scende al fondo della miniera, si hanno ancora dei corpi? Si può essere sicuri che aprendo una porta si potrà attraversare lo spazio senza che ciò sia un'impostura?

Queste domande non si possono lasciare in mano ai falsi traghettatori di un pezzo di senso. Di quelli che pretendono, per esempio, di "far capire" un brano di *Amleto*.

Senza che fosse la matrice di un materiale preesistente, abbiamo cercato di lavorare su un testo: *Agamennone* di Eschilo. Come fosse un buco nero che concentrava le questioni. Bisognava tradurlo? Ci siamo resi conto che una trasposizione letteraria era impossibile. E che l'idea stessa di traduzione creava problemi. Perché i greci antichi rilanciano dall'interno tutta la questione che fonda la lingua. E questa, in particolare: esiste lo spazio che i greci chiamano oracolare?

Un giorno, bisogna andarci. Quando il tempo delle parole ha bloccato l'entrata sul palco. Quando l'esplorazione senza limite finisce per far deragliare. Bisogna andarci!

Eravamo al mese di giugno e uscivamo da due o tre mesi di bivacco. Prima, la purga: non vale la pena di credere che si possa recuperare sul palcoscenico il lavoro precedente; è inutile costruire oggetti se non si sa a cosa servono. Il giorno in cui ci siamo ritrovati sul palco eravamo davanti allo spazio come davanti a un granaio, con la sua piccola porta. C'erano solo un'effigie e un faro. Arriviamo. Non c'è niente. Dobbiamo tracciarci un cammino. Avviciniamo i muri, appendiamo i lenzuoli e posiamo il tavolo.

La lingua, nella sua forma oracolare, non comunica ma forse su di essa si ridepositano dei frammenti di mondo. Il greco antico non esiste più come lingua ma non era in ogni caso una lingua di comunicazione.

Poi viene la questione del tempo: come si può fabbricare del tempo allo stesso modo delle salsicce quando si sa che il tempo non è fabbricabile? Fabbricare del tempo è altra cosa dal tempo che passa o che resta. Se i gesti tragici portano ciò attraverso cui sono passati, allora la rappresentazione può essere il momento dell'enigma.

Il lavoro sulla memoria non è un inventario. Importa della memoria ciò che ne fa una materia freatica, con le sue sorgenti e correnti.

E' intrigante nel teatro questo tempo che decompone il tempo. Ma è difficile parlarne perché è sempre al lavoro.

La costruzione concreta di un'emozione, del senso, di tutto ciò che ci fa pensare di non essere morti, è l'attraversamento dell'enigma. La rappresentazione è un filtro. Non una dichiarazione di intenti né un momento di senso. E' semplice come svegliarsi la mattina e dire: toh, sono ancora vivo!

Abbiamo ripreso, per le parti in greco antico, dei frammenti da *Le cosmogonie*, tutto ciò che precede l'inizio della filosofia. Il luogo dove si materializza il movimento stesso della parola interpellata dalle cose: l'aria, il fuoco, gli dei. In questa concentrazione il mondo non è diviso in scale di valori. Non è un buco nero ma una specie di rumore, il momento dell'apparizione della parola. Abbiamo preso anche dei frammenti di Empedocle, Eraclito, Eschilo e una piccola parte di *Antigone* ritradotta a partire dalla traduzione di Hölderlin.

Cos'è la costruzione di una forma lirica? L'apertura di un campo in cui lo sguardo non sia costretto a riconoscere immagini precostituite ma in cui la percezione diventi l'attività dominante. Allo stesso modo la musica non è identificazione ma stato di veglia permanente, una specie di memoria della storia dei vivi.

Costruire delle immagini è facile e può essere fatto velocemente. Ma velocemente si può anche non sapere perché. Il nostro mondo continua a inventare macchine per andare sempre più in fretta, e gli stimoli per farlo. E' una posizione politica dire no a tutto questo.

Certamente, i greci ci hanno trascinati in una favola mitologica sulla memoria. Ma mai ci siamo detti che vi avremmo introdotto le nostre citazioni. Soltanto, il coltello di Woyzeck è profondamente impregnato del primo coltello nella gola di un greco.

Chi sarà il primo a dirci come si è da morti? Qual è lo stato delle nostre presenze? E lo stato degli assenti, come i greci? Non è un sogno ma la permanenza di ciò che forma la materia del sogno. A cosa può servire fare l'inventario di un mondo che non fa altro ormai che mettere in scatola quel che ha immagazzinato?

Una delle forze del teatro è che le vicinanze, le parole, le emozioni si scambiano e si danno senza che vi sia un centro. Si aspetta sempre che nel luogo che chiamiamo teatro possano uscire questa dimensione e questa respirazione che ci pongono in un altro campo del possibile. L'utopia è là, nell'oscurità in cui ci dibattiamo. Lo stato di veglia, Kafka ne conosceva un raggio, lassù.

Ovunque questo si chiude. Il teatro è una linea di difesa ma ci si ritrova poveri non potendo avere quella dimensione. Quattro mesi di lavoro di palcoscenico, non è questo a essere lungo. Ciò che è lungo è far scendere la polvere, far dissolvere lo splendore delle immagini.

Ecco. Per due ore siamo in questo galleggiamento percettivo che ci occupa tutto il tempo ma che è nascosto da schermi che si frappongono per dirci cosa abbiamo percepito. Questa veglia può provocare perplessità o rabbia ma costituisce un contributo al lavoro della specie umana.

(*) Radeau = zattera ; ndt

(intervista a François Tanguy raccolta da René Solis, "Liberation", 26 novembre 1991)

Teatro/Carcere

Sono sceso nella "fossa dei serpenti", nel luogo della follia, dove niente è assurdo quanto la consuetudine, o meglio quanto la normalità. Certo avevo avuto molti rapporti - anche "artistici" - con i matti, ma è la prima volta che entro in una struttura penitenziaria. Qui non sono la droga o i piccoli furti, ma la morte che ha la vittoria: una morte ghignante, magari con falce e tunica nera, che si

respira ovunque, persino nei sorrisi, poi nelle chiavi, nelle pareti, nei fogli che ti danno.

Certo tutti qua dentro sono morti, morti per noi che viviamo liberi e normali, e a volte morti anche per loro stessi: morti non per condanna, meglio se per suicidio.

E ci sono invece persone che rifiutano la loro rimozione, la costrizione a scomparire, persone che chiedono di sperimentare meccanismi che non hanno mai usato: da qui la pittura, più raramente la scrittura, a volte la musica e, negli ultimi tempi - prepotentemente - il teatro.

Cos'è il teatro per Mario Tuti e per gli altri, se non un meccanismo per affermare la propria individualità, prima che qualcosa con cui divertirsi, con cui sputare su una società che, più o meno giustamente, li ha condannati alla "fossa dei serpenti".

Certo si potrà dire che il carcere non è il luogo della violenza, non è il luogo della coazione, ma è soltanto il tentativo, imperfetto quanto si vuole, che la nostra società fa per difendersi. Noi, del resto, non abbiamo utopie da opporgli.

D'altra parte l'esperienza mi sconvolge molto. Stimola in me un assoprellarsi di pensieri.

Assassino speranza delle donne è il titolo dell'opera di Kokoshka dalla quale siamo partiti a lavorare. La riscrittura è di Mario Tuti, che non nasconde la sua lucidissima follia di nazista. Neppure la sua lettura-riscrittura del testo lo nasconde, anche con un uso assai intelligente di Mishima, Campana, Nietsche, Céline, Pound, Artaud.

Provo simpatia per Mario, così come provo simpatia per lo straordinario Robert De Niro di *Cape Fear. Il promontorio della paura*, simpatico, nonostante tutto, nonostante scene di violenza e sanguinarietà, simpatico - e qui sta il punto - rispetto al resto, all'ipocrisia e al perbenismo di quello che, quasi vent'anni prima, era stato il suo avvocato difensore.

Non voglio dire che la situazione del carcere sia rappresentata da questo avvocato, né che Tuti assomigli troppo a De Niro, in fondo autore di un banalissimo stupro: voglio soltanto dire che il carcere puzza, puzza di materia in putrefazione. Noi tentiamo di nasconderne l'odore con odori più forti (profumi si dovrebbero chiamare), ma non ci riusciamo, e ne esaltiamo semmai l'insopportabilità.

E ecco di nuovo il teatro. Il teatro vero, quello che noi invitiamo a vedere, a vivere, anche un teatro che abita e vive in una cella di pochi metri quadrati, grande quanto quella che nel carcere circondariale di Livorno ha finora ospitato le nostre prove. Ecco il teatro, l'unico teatro che abbia ancora un senso, un teatro che grida, che urla - urla anche le "bestemmie" di un nazista, questo a me personalmente non importa. Certo il teatro abita qui, non da altre parti, certo non dentro quegli edifici che qualcuno una volta ha deciso di chiamare teatri, invitando a una vuota celebrazione di sè stessi.

Andrea Mancini

Oggi più che mai si vive la realtà "fuori" di noi e il pretesto del tempo copre l'umana paura di scoprire il "dentro". Così anche il teatro, specchio pubblico dei nostri disagi (e per questo oggigiorno così poco frequentato), ha saputo mascherarsi: anche se ancora mette in scena i classici, in forma spesso estetizzante, celebra soprattutto l'evento del teatro comico e del cabaret dove la risata è d'obbligo e si evade piacevolmente "fuori". La valenza del teatro comunque è stata e continua a restare quella di un viaggio introspettivo all'interno della coscienza per comprendere poi i valori di una realtà sociale che esca finalmente dall'anonimato dei sondaggi d'opinione. Con tale presupposto il carcere paradossalmente può diventare un luogo deputato per compiere questo viaggio. Ciò perchè il confine, lo spazio chiuso, possono stimolare il bisogno di uscire "fuori" con la mente e verificare come il riappropriarsi della libertà interiore aiuti, come si è espresso un detenuto, «se non a trovare un mondo adatto, almeno a cercare di capire meglio questo». Assecondando questo bisogno, al carcere di San Vittore di Milano, raggio tossicodipendenti, è stato realizzato *Pollicino*, primo spettacolo frutto di un laboratorio di espressività teatrale tenuto da Anna Remonato, che per cinque mesi ha visto coinvolto un gruppo di cinque detenuti e che si è svolto in uno spazio teatrale di tre metri per cinque (sono queste le misure di una cella). All'inizio un'insegnante, gli allievi, una lontananza strutturale: lei fuori, loro dentro; il primo approccio a un metodo di lavoro libero, emozionale: si gioca, si improvvisa e ci si chiede «cosa sarà, dove andrà a parare?» Oggetti quotidiani, oggetti abbinati a parole, parole abbinate a gesti e ci si accorge che i gesti racchiudono anche ricordi. Si riparte dall'altro ieri, dall'infanzia, per arrivare a oggi, dimensione finora sconosciuta di ore preziose da spendere in un itinerario di "normalità nella anormalità di un carcere". Ieri, oggi, tutto e il contrario di tutto: si gioca molto sullo spiazzamento e, giocando, cominciano a crescere l'impegno e la voglia di tessere questi frammenti in un mosaico che ci corrisponda per poi verificarlo nella dinamica di un gruppo che riscopre il piacere di mettersi in gioco ma anche di darsi delle regole. Nascono due percorsi paralleli: la riscoperta di sè, del proprio corpo, delle proprie possibilità, la voglia di raccontarsi e di progettarsi un "dentro" che trovi in futuro spazio anche "fuori" e il bisogno di rapportarsi al gruppo, un desiderio di apertura all'esterno. L'insegnante diventa "persona" e parte integrante di un'idea elaborata in equipe: nasce *Pollicino*. Sul filo emozionale di un linguaggio teatrale che vede gli attori diventare protagonisti in prima persona della propria storia, le tante storie equivalenti del gruppo escono, diventano quelle di tutti noi, proprio come nella migliore espressione di un'opera d'arte. Il risultato di questo percorso espressivo è stata dunque l'esplorazione di un "dentro" che divenisse fulcro di partenza per uscire "fuori" e, in quest'ottica, è stato naturale cercare di espandersi, di stabilire un contatto con l'esterno: il lavoro è stato quindi presentato a una serie di spettatori che, dopo aver assistito al lavoro nella cella-teatro del carcere, si sono fermati a condividere opinioni e emozioni con gli attori. E dopo di loro, è parso naturale allargare il discorso coinvolgendo in questa esperienza allievi di scuola media superiore; quale miglior approccio per un adolescente che si avvicina al problema dell'emarginazione? Entrare in carcere e condividere la realtà di un altro giovane che gli somiglia per aver dovuto anche lui vivere in prima persona i profondi disagi della crescita.

In questa prospettiva il progetto approda a Santarcangelo, proseguendo nel lavoro di portare "dentro" il "fuori", ma anche cercando di portare il "dentro" "fuori", perché ognuno si possa riconoscere in questo progetto interiore e riacquisti una consapevolezza nei confronti del carcere che altro non è - come il teatro - che lo specchio dei nostri malesseri.

Pia Puerari

Lettera dalla Bolivia

César Brie e Naira Gonzales si sono stabiliti in una piccola città boliviana. Ecco la loro prima lettera a tutti gli amici italiani. Raccontano del Paese, dei loro progetti teatrali e dei diversi attori che li stanno raggiungendo.

Santa Cruz de la Sierra, 26 gennaio 1992

Cari amici,
come avevamo promesso vi scriviamo per aggiornarvi sulla nostra nuova situazione. Prima di tutto l'indirizzo:

TEATRO DE LOS ANDES
Casilla 685, Sucre, Bolivia
Tel: 00591-64-22877
(lasciare messaggi e richiamare un giorno dopo)
fax 00591-64-32996
(solo per ricevere, è un'agenzia)

Ci siamo trasferiti da Cochabamba a Sucre. Sucre è l'antica capitale della Bolivia. Si chiamò La Plata, Charcas, Chuquisaca e adesso Sucre. Qui si fondò la più antica Università del Sudamerica, dove studiarono tutti quelli che poi avrebbero lottato contro gli spagnoli. Nonostante questi precedenti è una città piccola, dove risiede il potere legislativo. Per arrivarci bisogna fare molta strada di terra battuta, tra polvere e buchi, costeggiando abissi. Oppure prendere l'aereo. E' architettonicamente la più bella città della Bolivia.

Cochabamba ci ha deluso. Ha più di un milione di abitanti, con il "progresso" che rade al suolo tutti gli antichi stupendi edifici, per costruire palazzi a più piani, anonimi, brutti e con il marchio boliviano, fatti male. Ci hanno mostrato case (quando all'inizio la cercavamo) con il cancello d'ingresso che si apriva verso l'interno, ma l'interno era in salita. Chi, zeppo d'orgoglio, ci mostrava questo obbrobrio era l'ingegnere che aveva progettato e costruito la casa.

Cochabamba è distrutta dal narcotraffico. Ha una ricchezza (sempre in mano a pochi) che si traduce in prostituzione, riviste di quarta categoria, speculazione edilizia, un forte incremento del terziario e una quasi nulla attività culturale.

Alle sei del mattino, quando iniziamo a lavorare e corriamo per le vie vuote, vediamo centinaia di indiane che puliscono i marciapiedi delle case dei loro signori. I quali sono al novanta per cento dei nuovi ricchi, con nanetti o cigni di terracotta in cortile, il doberman e il fuoristrada.

La metà della popolazione vive nelle città e la maggioranza è india, non bianca. La Bolivia ha un razzismo interno notevole: i bianchi sono bianchi, cioè superiori, i meticci odiano quelli tra loro che hanno la pelle scura, e vorrebbero dipingersi di bianco il viso (qualcuno lo fa veramente). Gli indiani (kechua e aymara) vivono al margine di tutto questo, con una mitezza nella loro miseria che fa impressione. Se un giorno cominciassero a sgozzare i bianchi, farebbero bene.

Il teatro qui fa pena. I gruppi migliori, coloro che cercano di esprimere sè stessi o la loro realtà nei quartieri, mancano totalmente di conoscenze e di un minimo bagaglio estetico. Sono anche loro separati radicalmente dalla enorme forza culturale che questo paese possiede e che si rivela in feste, rituali, nel carnevale, nella "feria di alcitas", nel sincretismo religioso, nei villaggi, nei costumi favolosi. Il teatro qui assomiglia a una brutta scimmia spelacchiata e pidocchiosa che imita il teatro occidentale: europeo o argentino o cileno. Cioè il teatro degli emigranti. La classe colta è troppo poco colta. E se fa del buon teatro, allora vedi mettere in scena drammi americani pseudoreligiosi, o Molière, o i classici.

Il padre di Naira, che girò in lungo e in largo questo paese con teatro e burattini, ha fatto più di quanto abbiano fatto tutti gli altri in vent'anni.

Esiste un solo attore professionista in Bolivia: ottimo attore ma isolato, che vive poveramente (scapolo e senza figli) e fa teatro per bambini, adulti, tutto quello che può.

L'unico teatro di massa, frequentato dalla classe media, è la rivista di imitazione americana, con battute pseudopolitiche e un po' di mutandine in vista.

C'è un gruppo di danza contemporanea di buon livello e una miriade di balletti folcloristici dalla seconda fino all'abisso. Abbiamo visto rappresentare la storia della conquista in cinque minuti inframmezzata da danze locali ("estetizzate dalla tecnica di balletto"), con un lunghissimo pezzo dove Hernan Cortés viveva la sua storia d'amore con Malinche (la sua donna indiana).

Stiamo studiando il kechua. L'obiettivo adesso è costruire sin da febbraio il gruppo con boliviani e fare subito due spettacoli: uno di strada e l'altro di sala. Stiamo prendendo contatti con le associazioni contadine. Vogliamo che fra i giovani ci siano persone delle comunità indiane. Crediamo che il futuro per il teatro qui passi per un totale cambio di rotta. In questo paese dove il teatro è inesistente e dove anche i migliori sbagliano l'essenziale (perché non collegano teatro a cultura) vogliamo provare a seguire una strada totalmente nuova anche per noi. Uscire dai teatri, da questi elefanti bianchi senza pubblico e senso, e andare a lavorare nelle comunità, nelle "poblaciones", in piazza. E lavorare con quelle persone. Costruire un teatro coi paria, con la gente delle campagne; mischiare anche persone che mai si sarebbero trovate, come i kolla dell' altiplano con i cambas di Santa Cruz. Abbiamo molti progetti di cui, per rispetto alle forze che ognuno ha dentro, non voglio parlare ancora, per non disperderle.

Il primo obiettivo è costruire il gruppo. Abbiamo luci, strumenti musicali, un impianto di suono. Tutto quello che abbiamo portato dall'Europa, con il nostro risparmio. Abbiamo comperato una jeep grande dove possono viaggiare tredici persone - o sette più i materiali. E ci resta il denaro per la casa. Ci manca ancora l'essenziale, la gente. Fra qualche mese dovremmo sapere se abbiamo le persone: non dubitiamo di trovarle.

Sino adesso abbiamo girato con i nostri spettacoli. Tutti, ovviamente, dicono meraviglie, non hanno quasi mai visto un teatro che non sia tradizionale, la stampa ci elogia - ma qui elogiano anche la merda surgelata. E l'impressione è che in questo "mondo del teatro boliviano" non serva a nulla.

Non crediate che la Bolivia sia solo lo sfacelo descritto. No, c'è tanta ricchezza umana, tante immagini vibranti, violente, surreali. Tanta natura arida eppure piena di bellezza. Non siamo pentiti per niente di questa scelta; e più difficoltà troviamo più voglia ci viene di andare avanti.

Molto probabilmente abbiamo trovato la casa. Era quello che sognavamo. A 15 Km da Sucre, fra due fiumi, una vecchia mansione in rovina con persino una piccola cappella, stanze e due ettari di terra con alberi da frutto e giganteschi eucalipti. Se tutto andrà bene, fra due mesi potremo iniziare a lavorare per risistemarla e fra quattro mesi potremo abitarla. Avremo finito i soldi ma avremo tutto quello che avevamo progettato - materiali tecnici, macchina e casa. Vi chiediamo di far girare il nostro nuovo indirizzo, così risparmiamo centinaia di lettere. Quando i soldi della casa saranno spesi, avremo un teatro e un mezzo per portarlo in giro, ma non avremo più denaro. Vi chiediamo anche se conoscete indirizzi di enti o fondazioni a cui poter scrivere, per trovare finanziamenti al nostro progetto. Cominciamo adesso a costruire burattini. Vogliamo farlo per guadagnare un po' più soldi; poi, i burattini, sono un ottimo esercizio vocale.

Infine, il nostro gruppo recentemente si è ingrandito. Emilio, che lavorava con Koreja è arrivato qui, e sarà seguito da Filippo e Maria Teresa. Hanno, tutti e tre, deciso di rischiare e venire a impoverirsi qui. Siamo felicissimi; ora il gruppo sarà un bel casino culturale: argentini, italiani, spagnoli, boliviani. Questo ci impedirà di cadere nell'indigenismo o nel populismo. Dovremo ascoltare molto attentamente queste differenze culturali: saranno il sale del nostro *modus facendi*.

Cari amici, vi abbracciamo forte e speriamo di avere vostre notizie.

Cèsar Brie e Naira Gonzales

TEXT FRANÇAIS

La saison théâtrale actuelle est encore trop présent pour en écrire son histoire. Les résultats ne sont pas toujours conséquents avec les circonstances dans lesquelles ils s'expriment: les reussites, les échecs et les réalisations naissent au sein de cette situation. Pour l'instant, nous pouvons seulement garantir la qualité de ce processus; fournir l'intensité d'un travail nécessaire à sa préparation; favoriser l'échange avec les (et des) compagnies. Nous pouvons seulement reconnaître la valeur de certains choix à partir des résultats obtenus mais cet investissement d'energie tant phisique, mentale, créatif que politique, permet sans doute de réaliser une expérience intéressante. Un "théâtre pour bandes" illustre sans emphase cette période et l'esprit positif dans lequel nous travaillons ensemble pour affronter les difficultés. Il offre l'occasion d'une rencontre avec le nouveau théâtre français, que nous senton proche dans ses thèmes même si très différent dans ses choix esthétiques. Il ouvre la place au rap (à sa choralité: comme sujet parlant collectif et chorégographie dyonisiaque) et a Leo Bassi, ce rebel éternel et sage. De nombreuses premières sont présentées par des formations italiennes, plus ou moin connues, et même enconnues. Ce creuset de choix culturels, politiques et esthétiques, de motivations existentielles, indique sans doute l'ouverture d'une nouvelle phase positive. A Santarcangelo nous l'appréhendons ainsi. Non seulement des experiences extrêmes comme les "réalités virtuelles" et les rituels des moines tibétains dialoguent entre elles, mais aussi tous les autres qui ont choisi ce lieu pour se rencontrer avec vous, les spectateurs.

Antonio Attisani

Potere alle posse
RAP

Cinq soirées et un congrès pour connaitre le monde Rap italien. Une des réalités musicales et sociales parmi le plus significatives de ces dernières années. La première occasion pour les spectateurs de Santarcangelo de connaitre et comprendre un phénomène jusqu'ici connu seulement par le monde des jeunes et par celui du "mouvement", mais qui en a long à dire à tout le monde.

1952-1992 Il quarantennio
LEO BASSI

Il n'aurait pas été juste de reléguer la présence rebelle de Leo Bassi à la saison di théâtre de place. Même si c'est justement là qu'il a connu de très heureux moments. Leo est capable de changer sans trahir, de continuer à être comique et provocateur même dans une situation complètement différente et il le démontre à Santarcangelo. En nous offrant un échantillon de ses quarante prochaines années de carrière.

oplà, noi viviamo
:riflessi

Avec cette nouvelle compagnie, Santarcangelo a partagé une saison de travail commun, intense. Pour nous tous, cela a représenté une experience humaine et professionnelle de grande importance qui maintenant après les deux pièces dédiées à B.M.Koltès affronte l'épreuve la plus difficile. Avec cette grande tragi-comédie sur le temps désespéré et sur les parcours de fuite. Le plus grand investissement de Santarcangelo a été fait pour un projet qui n'aurait inspiré confiance à personne d'autre. Tout simplement juste et correct. Tandis que nous écrivons, nous ne connaissons pas le résultat mais nous savons quelle passion et quel travail ont engagé des dizaines de personnes. Le sens théâtral de tout ceci est celui de reprendre l'histoire au poin où nos pères l'ont abandonnée. *Oplà* est dédié d'une façon idéale et polémique à nous, les contemporains qui ne sommes qu'une masse d'individualistes.

Passacaille
THEATRE DU SHAMAN

Le théâtre du Shaman est une des troupes les plus originales et en même temps les plus significatives du nouveau théâtre français. Originale, pour le travail avec la musique qui se distingue du théâtre musical comme on l'entend habituellement et de la "bande sonore". Significative, parce que Bruno Meyssat conduit un groupe très compact en bonne collaboration. Et ces données positives sont visibles dans les créations scéniques de Shaman ou plûtot dans l'entrelacement d'une esthétique très raffinée et d'une attention aux valeurs de la communication. Et ainsi les spectateurs sont invités à une experience théâtrale très émouvante.

Chant du Bouc
THEATRE DU RADEAU

Avec cette création théâtrale, le Radeau a suscité des réactions très contrastantes. Quelques critiques ont accusé *Chant du bouc* d'être cryptique et glacial ou une faible imitation de Kantor. Les autres et c'est la majorité la plus qualifiée ont parlé d'un résultat extraordinaire. Le Radeau revient donc à Santarcangelo, trois ans aprés *Fragments forains* avec son peuple de personnages héroïques et misérables, avec sa prodigeuse baraque de foire et surtout avec ce groupe d'excellents acteurs. La réflexion sur les origines du théâtre occidental, la tragédie grecque et ici, également une réflexion sur le théâtre "final" d'aujourd'hui, sur la signification de la scène dans la société du spectacle-information.

On s'aimait trop pour se voir tous les jours
BALLATUM THEATRE

L'invitation de Ballatum Théâtre à Santarcangelo est due au rapport de confrontation amicale entre notre Festival et "Théâtre en Mai" de Dijon, dirigé par François Lepillouer. Ce spectacle conclut une trilogie sur la couple, l'amour et ses avatars, mais il marque aussi la responsabilité de mise en scène ici accordé au seul Guy Alloucherie. Le succes qui a touché *On s'aimait trop* est precieux puisque dans un present ou le théâtre est trop souvent rethorique et verbeux, ici on exalte la physicité des acteurs, dans un cadre estéthique qui doit beaucoup, entre autres, à Pina Bausch mais qui se signale pour sa démarche originelle.

Rituali sacri di guarigione
MONACI TIBETANI

L'année dernière nous avons vu la compagnie de L'Opera de Lhasa avec une sélection de scènes du Lhamo. Cette année, il y a un groupe de moines en exil. L'année prochaine, nous espérons recevoir la grande compagnie di Tipa (Tibetan Institute of Performing Arts) avec le répertoire classique des drames qui durent un jour de fête entier. C'est une expérience extraordinaire d'assister aux chants, danses et rituels monastiques comme à des discussions théologiques codifiées. Et cela dans le cadre des initiatives pour faire connaître au public occidental ces aspects de la culture tibétaine millénaire. Une culture imprégnée de religion; un théâtre qui n'a pas perdu, comme chez nous, la mémoire du sacré. Une culture et un théâtre qui ont inspiré quelques artistes et penseurs parmi les plus importants de notre siècle.

Auguri e lustro di luna
BELLEZZA SEMPRE

Par *Degli Eroici*, une des meilleures oeuvres théâtrales de la saison dernière - la première au Prix Scénario et ouverture à Santarcangelo - deux nouveaux groupes sont nés, dirigés par Carlo Bruni, acteur, et Luca Labarile, psychologue. Le Festival se devait d'accueillir les deux pièces auxquelles ont participé, en outre, de nouveaux acteurs. Dans les deux cas, tous les interprètes ont contribué à la création de l'oeuvre, même s'ils n'ont pas tous déjà choisi de devenir professionnells au théâtre. Luca Labarile a mobilisé les siens, d'abord dans une "enquête sur les besoins primaires" puis dans un processus de composition scénique qui, comme le suggère le non prometteur de la compagnie, aboutit à une comédie d'intrigue avec dénouement optimiste.

Il più meritevole dei tre
TAM

Voici les trois fondateurs du Tam ensemble sur scène pour interpréter une "moralité légendaire" de Jules Laforgue. La mise en scène, cette fois-ci, est de Pierangela Allegro. A son premier essai dans cette direction, Pier (c'est ainsi que ses amis l'appellent) a projeté dans un triangle mythologique le rapport de communauté artistique qui la lie depuis des années à Michele Sambin et Laurent Dupont. Dans ce spectacle aussi, la profondeur des thèmes traités rejaillit en une structure légère, riche en surprises pour l'oeil et pour l'oreille.

Idda - Fiore che non guarisce - Prova d'amore
FAMIGLIA SFUGGITA

On ne manquera pas, face à un fait nouveau comme Famiglia Sfuggita de chercher des ressemblances et des filiations. Il serait préférable de regarder et d'écouter ces jeunes siciliens qui savent traiter avec l'art, aussi bien avec le contexte particulier dans léquel ils vivent qu'avec les recherches les plus innovatrices dans le domaine international. Inconnus au théâtre de recherche italien, les Famiglia Sfuggita entrent maintenant en scène en défendant avec énergie des idées dont on devra tenir compte: refus du réalisme mais attention aux racines éthniques, usage de l'image reproduite mais à travers le film et pas le vidéo, actions de rue et présence physique fondée sur la performance et non pas sur le théâtre de "la sueur".

Con l'anima negli occhi
C. BRUNI

Par *Degli Eroici*, une des meilleures oeuvres théâtrales de la saison dernière - la première au Prix Scénario et ouverture à Santarcangelo - deux nouveaux groupes sont nés, dirigés par Carlo Bruni, acteur, et Luca Labarile, psychologue. Le Festival se devait d'accueillir les deux pièces auxquelles ont participé, en outre, de nouveaux acteurs. Dans les deux cas, tous les interprètes ont contribué à la création de l'oeuvre, même s'ils n'ont pas tous déjà choisi de devenir professionnells au théâtre. Carlo Bruni insiste sur le thème des générations - le voyage physique et mental, réel et imaginaire - et mélange la musique à la partition.

Carne - varietà onirico
TEATRO DI DIONISO

Finalement, le travail de Valter Malosti et de ses compagnons se consolide dans le Teatro di Dioniso, qui présente sa première oeuvre théâtrale vraiment importante. Aprèe l'heureux essai de *Benno il ciccione*, la compagnie laisse encore Malosti en dehors du plateau; c'est comme metteur en scène qu'il se présente avec une création exnovo qui d'une part actualise des mythes surréalistes et d'autres part naît du rapport avec un groupe d'étudiants. Ici aussi, donc, l'entrelacement de deux éléments qui mêlent (sans pour autant devenir une règle) quelques expériences parmi les plus significatives.

Anche gli dei giocano con le fanciulle in fiore
CANDIDO '90

Giovanni Calendoli est un doyen des recherches sur le théâtre italien et auteur, entre autres, d'importants livres sur le métier de l'acteur. Marco Brogi est un jeune metteur en scène hors du commun: licencié en histoire médiévale, il se concentre sur une relecture des textes classiques. Ensemble, ils ont proposé ce spectacle basé sur très peu de documents encore existants de la farce fliacique, c'est à dire le genre comique et populaire italique du VI au III siècle avant J.C. Il s'agit d'une interprétation libre, evidemment, mais très interessante parce qu'elle met à jour des caractères d'un comique original, sans pareil dans le monde. Une compagnie qui unit des acteurs experts et très jeunes, ayant l'intention de parler du monde d'aujourd'hui par n'importe quel moyen.

Elena
ROSITA COPIOLI
La regina di Polonia
FLAVIO NICOLINI

Deux auteurs rencontrent le théâtre. Dans le cas de Nicolini, un roman, une saga familiale imprégnée de roman policier, devient un concert récité. Dans le cas de Rosita Copioli, c'est le travail autour d'un personage, celui de Elena, qui a eu beaucoup de chantres et auquel l'actrice Lucilla Morlacchi a prêté corp et voix. Il ne s'agit pas de lécture et même pas de spectacles mais d'une vérification scénique de deux oeuvres différentes l'une de l'autre et qui touchent différemment. Une expérience à inscrire dans la prospective des écrivains qui s'interessent à nouveau au théâtre plutôt que dans celle, au fond banale, du théâtre qui remet en valeur la parole.

femmine dell'Ombra
FRANCO SCALDATI

Le talent d'écrivain et les compositions scéniques de Franco Scaldati ont obtenu ces dernières années de grandes reconnaissances. Son dialecte archaïque et en même temps fantastique est une langue théâtrale universelle ou tout au moins pas seulement régionale. Son théâtre de Palermo est une des réalités les plus innovatrices di Sud. Aujourd'hui, l'écrivain change de direction. Il a de nouveaux projets qui surprendront même ceux qui l'estiment. Sa langue a de nouveaux accents. Son théâtre ouvre la voie à des nouvelles aventures. Ici, en scène avec une actrice, Scaldati rencontre les spectateurs particuliers de Santarcangelo pour raconter *femmine dell'Ombra*, son oeuvre dans laquelle sont inscrites les choses présentes et futures.

Popolo
INSTITUTET FÖR SCENKONST

On voudrait qu'un acteur aussi extraordinairement doué que Roger Rolin soit connu par un pubblic plus vaste et nno pas seulement par le cercle restreint des visiteurs de l'école-monastère dirigée par Ingemar Lindh à Pontremoli. Danses de paroles et poésie du corp s'entrelacent en cet acteur; un des résultats les plus importants d'une école qui méritérait elle-aussi d'être appréciée par les passionnés de théâtre italiens.

BAAL/Brecht un coreodramma
INFIDI LUMI

Après les études sur le théâtre baroque et les réalisations scéniques (évidemment intransportables) Stefano Tomassini alias Infidi Lumi prend Brecht qui, dans l'ensemble, ne lui est pas très sympathique et le secoue. Il trouve quelques cartes, beaucoup de poésies et surtout *Baal*, cette magnifique oeuvre de jeunesse qui jusqu'ici a toujours été mal rédigée (par les éditeurs) mal traduite et encore plus mal mise en scène. *Baal* est un sommet très haut du nihilisme d'où, pourtant, une fois arrivé, on peut voir les anges. C'est une oeuvre que Brecht lui-même, dans la maturité essayait de modifier et de supprimer mais il succombait toujours à son charme. Infidi Lumi nous repropose le "paresseux Baal, l'asocial" dans le lieu où ce Dieu raté a passé la plus grande partie de son existence, la *balera*.

Bellissimi
TEATRO INGENUO

Ferruccio Cainero et Giovanni De Lucia sont un couple de clowns. Ils connaissent un grand succès partout en Europe mais ne sont pas appréciés comme ils le méritent dans leur propre pays, l'Italie. Peut-être parce que nous avons fait une indigestion de clowneries dans les années sombres ou bien parce que leur langage est irréductible à la télévision telle qu'ele est aujourd'hui en Italie. Toutefois, il nous a paru juste d'accueillir leur dernier morceau, engagé mais pas lourd, amusant mais sous le signe égratignant de Altan.

Dolce casa
REON

Après quelques années de travail aux côtés de Leo de Berardinis, Fulvio Ianneo a entrepris sa propre carrière en créant Reon Teatro. Sans se laisser arrêter par l'insensibilité envers les jeunes troupes, il essaye avec une actrice sensible comme Anna Amadori de proposer une dramaturgie originale. Le voilà donc, auteur des texts, metteur en scène et quelquefois acteur. Il est aussi attentif à la densité du fait scénique qu'à sa force communicative. Remettant chaque fois complètement en jeu les résultats obtenus précédemment.

Gli arcobaleni di Edmond Jabès
MARCELLO SAMBATI

Nous le connaissons depuis très peu de temps, Marcello Sambati. C'est notre faute. Son absence de Santarcangelo, jusqu'à maintenant, exprime bien une des limites de ce Festival qui souvent a été prisonnier des modes et des écoles et de l'anxiété journalistique de faire bonne impression. Le travail de Sambati à Dark Camera - petit théâtre mais pas de moindre importance dans l'avant-garde de la capitale - depuis plus d'une dizaine d'années, a toujours mêlé la recherche visuelle et la sculpture phonétique, quelquefois avec une telle profondeur de références qu'il s'est rendu hostile au spectateur. Pour santarcangelo, Sambati a pensé aux paroles de Edmond Jabès et les propose avec une simplicité recherchée dans un cadre extraordinaire. Pour les rares spectateurs chanceux, capables de voir un coucher de soleil.

Mirra di Alfieri
TREBBO

Toni Comello, l'âme de Il Trebbo, est un personnage isolé mais bien connu par les amateurs du bon théâtre. Sa recherche sur la parole, la fréquentation persistante des classiques l'ont tenu à l'écart des modes théâtrales au cours des trois dizaines d'années qu'il a traversées. Dans son confortable petit siège milanais, différentes vagues de spectateurs sont passées et beaucoup d'aspirants-acteurs ont trouvé en lui un maître sans complaisances qui les préparait au monde di théâtre avec le soin que désormais, on ne trouve que pour la musique, la danse ou le chant. Comello présente à Santarcangelo son premier amour théâtral: *Mirra*. La protagoniste est une jeune actrice formée à son école. C'est un Alfieri très différent de celui déjà vu ou imaginé jusqu'ici.

Aspettando...
TEATRO E NATURA

Les paroles de Beckett seront encore pour longtempsun point de repère. Sa métaphore sur la "servitude volontaire", ses enquêtes sur le rapport très étroit et très ambigu entre être et language constituent toujours, pour ceux qui considèrent le théâtre comme une recherche de connaissance, un lieu de pélerinage. Il ne faut donc pas être surpris qu'un classique comme *En attendant Godot* soit reproposé par une troupe entièrement féminine dans un cadre insolite, qui semble contredire la légendaire pièce de Beckett. Mais on sera étonné de constater, avec une énergie formidable des actrices, l'accord parfait donné par cette interprétation qui suggère de nouvelles significations.

Il profumo del respiro
MONICA FRANCIA

Dans beaucoup d'endroits, on découvre Monica Francia.
Dernièrement, elle a reçu le prix "Pepinière" pour jeunes choréographes européens et la sélection, européenne aussi, pour la Biennale Giovani. Il était temps! D'ailleurs, cela l'interesse relativement et par consequent, elle n'en sera pas contaminée. Sa manière de concevoir la danse, aussi énergique et en même temps, aussi affectueuse, présente la contradiction de la vie et a quelque chose d'organique; précipiter dans des présages et des trésaillements crée des signes féminins et masculins et en même temps hermaphrodites. Son nom est un des rares sur lesquel-son pourra espérer pour une nouvelle danse italienne après l'épuisement des minauderies des années '80.

Lettera al Ministero della paura
MARGUTTE TEATRO

Margutte arrive à Santarcangelo après avoir été remarquée au Festival "Differenti sensazioni" de Grugliasco (To) dirigé par Gabriele Boccaccini. Malheureusement, l'organisation ne nous permet da présenter que pour une soirée seulement le spectacle inspiré de l'oeuvre de William Borroughs, référence vraiment insolite pour l'Italie. Nous les accueillons avec une grande curiosité.

SPAZIO PROPOSTA

Cette année aussi, le festival met à la disposition des jeunes compagnies, des artistes individuels et des dramaturges qui veulent se présenter au public, une salle équipée. Les meilleurs voeux du festival aux trois spectacles choisis

BURATTINI

La collaboration avec le musée des Us et Coutumes de "les Gens de Romagne" et avec l'UBU (université des marionnettes de Sorrivoli) permet au Festival de recevoir cinq compagnies de marionnettes parmi les plus significatives. Un espace entièrement dédié aux enfants.

TEATRO/CARCERE

Une journée de rencontre pour présenter deux expériences théâtrales réalisées à l'intérieur de la prison. Il s'agit de *Assassino speranza delle donne*, inspiré du drame homonyme de Oskar Kokoschka et réalisé par la troupe de la prison de Livorno, et de Pollicino, creation des détenus de la prison de Milan.

Au delà de la présentation de ses deux oeuvres, ce rendez-vous est une occasion pour réfléchir sur les rapports entre ces deux réalités.

DELSARTE

Finalement, le "Maitre des Maitres" arrive en Italie avec une exposition dans laquelle la pensée qui a changé le théâtre occidental est, pour la première fois exposée avec des supports documentaires et des recherches sur les sources. On a dédié aussi un congrès international à François Delsarte auquel participeront les plus importants spécialistes de Delsarte, européens et américains. On discutera de son activité théorique, du 'système" pour la pratique théâtrale qu'il a élaborée, de son esthétique et de sa conception du monde.

TEATRO FINALE

Le théâtre et les puvoirs, l'écriture et la scène, le metteur en scène et les autres, la scène et les autres arts: ce sont les cinq thèmes à travers lesquels on tente une reconnaissance historique ainsi qu'une analyse du present. Chaque thème est exposé par un couple formé d'un chercheur et d'un homme de spectacle.

PIAZZA VIRTUALE

On a installé au festival une "salle interactive" qui permet de se mettre en contact par téléphone, fax et modem avec l'émission de télévision interactive: Piazza Virtuale des Van Gogh TV qui transmet de Kassel par satellite. Les liaisons sont réalisables entre 11H et 12H et entre 24H et 7H. "Il gioco della comunicazione" fait partie du même projet, un séminaire international pour la constitution d'un laboratoire permanent sur l'interaction.

BUREAU D'INFORMATION FESTIVAL

à partir du 15 juin
Santarcangelo - Piazza Ganganelli
tel 0541 - 62.22.24
Horaire: 9h-13h / 15h-23h

Pour les spectacles sans réservation, les billets pouront être achetés directement sur les lieux du spectacle, 30 minutes avant le début de la représentation.

Après le début du spectacle, il sera impossible de rentre ni de se faire rembourser le billet.

3-12
PALAZZO CENCI
ore 20.30-23.00

Un altro Festival

immagini di
Daniele Ronchi

Il teatro è effimero, un istrione mai uguale a sè stesso. Si rinnovano contenuti e immagini, gli spazi sono attivati dalle compagnie ma il tempo cancella il gesto nell'istante in cui si dispiega.

Fotografie per la memoria dei momenti quindi, ma anche gli occhi di un fotografo di teatro che opera le proprie costruzioni di senso sull'universo scenico.

SANTARCANGELO DEI TEATRI

Direzione artistica Antonio Attisani

Direzione organizzativa Giovanni Razzani

Segretario Consorzio Festival Mario Ottaviani

Segreteria Mirella Tosi, Romina Ceccarelli

Relazioni esterne Alessandra Pesaresi

Ufficio stampa Stefano Casi

Informazione Alessandra Maggioli, Cristina Zammarchi

Segreteria seminari Tonino Rossi

Prenotazioni Roberta Maggioli

Logistica Francesca Croce

Direzione allestimenti Remo Vigorelli

Allestimenti
Marco Bonanni, Daniele Fabbri, Paolo Paganelli, Franco Pozzi, Fabio Quintiliani, Stefano Ronconi, Gilberto Urbinati, Bartolomeo Vandi

Immagine e grafica, progetto allestimento Piazza Ganganelli Andrea Succi

Il XXII Festival si realizza con il contributo di

Comuni di Rimini, Santarcangelo, Poggio Berni, Torriana, Verucchio, Provincia di Forlì
Regione Emilia Romagna
Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Il XXII Festival è sostenuto da

Calcestruzzi S.p.A.
Maggioli Editore

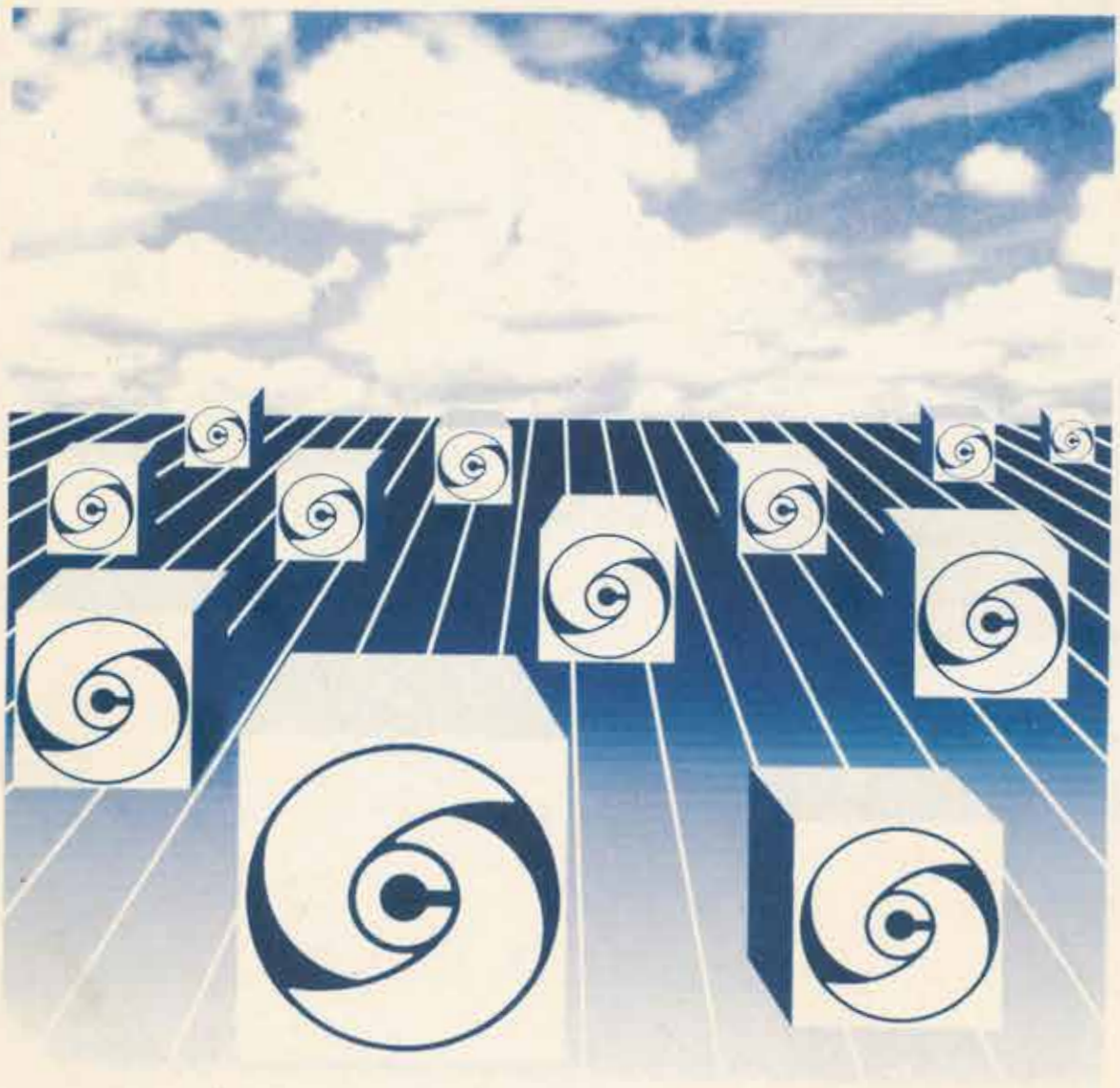
Santarcangelo dei Teatri ringrazia

1992

Commodore
Apt Rimini
Gabbi Ponteggi
Alter Echo
Spotlight
Hystrio
Unicef
Radio Studio Delta
Pool Service
Sipario
Onda
Il castello di Elsinore
Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna
Università dei Burattini di Sorrivoli
e tutti coloro che hanno contribuito
alla realizzazione del Festival

Lavoro d'arte comune

Calcestruzzi spa: una grande realtà industriale in Italia e nel mondo



calcestruzzi spa

48100 Ravenna
Via Romolo Gessi, 20
Tel. (0544) 548511